

TROISIÈME ÉDITION

LA LECTURE  
EN ACTION  
PAR  
ERNEST LEGOUVÉ

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE



BIBLIOTHÈQUE  
D'ÉDUCATION ET DE RÉCRÉATION  
J. HETZEL ET C<sup>o</sup>, 18, RUE JACOB  
PARIS

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

PQ

2337

• L23

• LH

1880

SMRS

Recently, the mellow grime of the years has been sandblasted away and the building restored to its original newborn pink.

But after dark, when the "red star" light in an upper round window signals a night session, it glows in its



LA LECTURE  
EN ACTION

## OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

---

LES PÈRES ET LES ENFANTS AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE ( <i>Enfance et Adolescence</i> ), 14 <sup>e</sup> édit., 1 vol. in-18..	3 »
LES PÈRES ET LES ENFANTS AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE ( <i>Juvenesse</i> ), 12 <sup>e</sup> édit., 1 vol. in-18.....	3 »
NOS FILLES ET NOS FILS, 11 <sup>e</sup> édit., 1 vol. in-18..	3 »
CONFÉRENCES PARISIENNES, 6 <sup>e</sup> édit., 1 vol. in-18..	3 »
L'ART DE LA LECTURE, 1 vol. in-18, 29 <sup>e</sup> édition...	3 »
PETIT TRAITÉ DE LECTURE A HAUTE VOIX, à l'usage des écoles primaires, in-18, 13 <sup>e</sup> édition.....	1 »
L'ALIMENTATION MORALE PENDANT LE SIÈGE, in-18.	» 25
LES DEUX MISÈRES, in-18.....	» 25
LES ÉPAVES DU NAUFRAGE, in-18.....	» 50
SAMSON ET SES ÉLÈVES, in-8.....	2 »
LAMARTINE, in-8.....	1 50
MARIA MALIBRAN, in-18.....	» 75
LA QUESTION DES FEMMES, in-18.....	1 »

LA LECTURE  
EN ACTION

PAR

ERNEST LEGOUVÉ

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

---

*Deuxième Edition*




BIBLIOTHEQUE  
D'ÉDUCATION ET DE RÉCRÉATION

J. HETZEL ET C<sup>IE</sup>, 13, RUE JACOB

PARIS

---

Tous droits de traduction et de reproduction réservés



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa

## DÉDICACE

---

A M. RÉGNIER

MON CHER AMI,

Une de mes joies en écrivant ce livre, a été de penser que je pourrais vous le dédier. Son cadre restreint, ne me permet pas de dire tout ce que trente-cinq ans d'une amitié ininterrompue, m'ont appris sur vous, comme artiste et comme homme, mais je puis du moins, parler du professeur. Les constants et éclatants succès de votre classe au Conservatoire, ne disent pas tout. Le public applaudit souvent vos élèves, sans le savoir. Je connais à la Comédie-Française, plusieurs artistes, parmi les plus distingués, qui n'abordent un rôle, en pleine confiance, qu'après l'avoir travaillé avec vous.

En dehors de la Comédie-Française, combien

---

d'acteurs et d'actrices de comédie ou de drame, viennent, au moment d'une création importante, réclamer vos avis, et se confier à votre direction ! En dehors du théâtre, combien de professeurs, d'avocats, d'hommes politiques, font appel à votre science ! Un des plus aimables *Français* que j'aie connus, lord Granville ne se plaît-il pas à rappeler qu'il a été votre élève un jour ? Moi-même, cet automne, à la campagne, un de mes plus vifs plaisirs n'a-t-il pas été de vous voir initiant un de nos hôtes à toutes les délicatesses d'un des rôles de l'ancien répertoire, me révélant dans l'art de la diction des secrets qu'après quarante ans d'étude j'ignorais encore, et me montrant enfin, l'idéal du maître, c'est-à-dire celui qui, dans son enseignement, s'appuie à la fois sur la tradition, et sur les besoins de l'esprit nouveau.

Permettez-moi donc, mon cher ami, d'inscrire votre nom sur la première page de ce livre, il me semble que cela lui portera bonheur



# LA LECTURE

## EN ACTION

---

### CHAPITRE I

#### DESSEIN ET PLAN GÉNÉRAL DE L'OUVRAGE

Ce livre est le complément de l'*Art de la lecture*. C'est, si je puis parler ainsi, la lecture en action. L'idée m'en a été suggérée par notre cher ami Hetzel, à qui j'en ai dû tant d'autres. Je voudrais, me dit-il un jour, que vous fissiez pour mon jeune public du *Magasin d'éducation*, un cours de lecture, je voudrais qu'une suite d'exercices choisis, vous permît de lui présenter la pratique après la théorie, de lui enseigner avec détail, et pour ainsi dire mot à mot, comment un morceau doit être dit, de façon que, avec ce secours, chacun

puisse être son professeur de lecture à soi-même. — Rien de plus utile, je crois, qu'un tel livre, lui répondis-je, mais rien de plus difficile. Une leçon de lecture est une leçon essentiellement orale ; comment en faire une leçon oculaire ? Comment instruire un sens par l'intermédiaire d'un autre ? Comment arriver à l'audition par le regard ? Tout mot écrit est un mot muet. Comment lui donner la parole, et le faire entrer dans le monde des sons ?

Ce n'est pas tout, et voici un autre embarras. Quelle méthode adopter pour écrire un tel livre ?

Faut-il, comme dans les grammaires, aborder les règles l'une après l'autre, et en montrer l'application dans le morceau choisi ? Par exemple, dois-je m'occuper d'abord de la respiration, puis de la prononciation, puis de l'articulation, puis de la ponctuation, et donner une série d'exercices où l'élève verra tout ce qui se rapporte à l'art de ponctuer, de respirer, de prononcer, d'articuler ? Vaut-il mieux, au contraire, établir pour principe la gradation des difficultés, et disposer les morceaux de façon à faire passer le lecteur, par une suite d'études, des phrases courtes aux phrases

---

longues, des écrivains simples aux écrivains savants, des prosateurs aux poètes ?

Enfin n'y aurait-il pas plus d'intérêt à prendre successivement les plus grands écrivains en prose et en vers, et à s'appliquer à les lire l'un après l'autre ? On apprendrait, en les lisant, qu'il y a autant de façons de dire qu'il y a d'écrivains ; on se pénétrerait du génie propre de chacun d'eux, du caractère de diction qu'il réclame ; et, du même coup, ainsi, on arriverait à la possession complète des secrets de notre art.

Voilà trois méthodes très différentes. Laquelle choisir ? Grande difficulté ! laissez-moi le temps d'y réfléchir, « je reviendrai demain. »

Le lendemain je revins tout radieux ! — J'ai trouvé, lui dis-je. — Quelle méthode adoptez-vous ? — Aucune, c'est-à-dire toutes ! Toutes sont bonnes, et elles doivent toutes avoir leur place dans notre enseignement.

Je ne vois pas ce livre comme un ouvrage didactique : ce serait recommencer notre traité de lecture. Il ne s'agit plus de théorie, de règles, mais d'application : or, l'application doit être variée comme les sujets mêmes. Mon ambition est que

ce livre soit non seulement instructif, mais, s'il est possible, intéressant. Il faut, pour cela, que chaque chapitre réveille l'attention, excite la curiosité par quelque chose d'imprévu, je dirais volontiers d'inventé. L'imagination doit y avoir sa part, et savez-vous sur qui je compte pour l'y introduire ? Sur vos jeunes lecteurs. Mes idées susciteront en eux des observations, des objections, des doutes. Je leur demande instamment de me les communiquer, j'y répondrai ; ce sera entre eux et moi comme un dialogue ; ils me donneront des idées, nous serons collaborateurs. Je commencerai dans huit jours.

## CHAPITRE II

TROIS FABULISTES — TROIS FABLES

TROIS GENRES DE DICTION

Par où commencer? Je voudrais une première étude qui en comprît plusieurs, une leçon de lecture qui fût une leçon de littérature. Pour ce faire, prenons un sujet de fable, traité d'abord par Ésope, puis par Phèdre, puis par La Fontaine; comparons leurs trois manières de traiter cet apologue, nous verrons ainsi comment le même sujet se métamorphose en passant par des imaginations différentes et demande trois formes graduées de diction. Dans Ésope, il nous faudra étudier la clarté, la correction et la justesse du débit; dans Phèdre, la finesse et le relief; dans La Fontaine, le coloris et le sentiment, et nous

passerons successivement de la simplicité toute nue, à la simplicité mêlée d'art, puis à l'art complet qui fait vibrer toutes les cordes de la lyre; de façon que ce seul exercice deviendra presque, par un côté, un petit cours entier de lecture.

## § 1.

## ÉSOPE

## LE CHAT ET LES RATS

*Un chat, ayant appris qu'il y avait beaucoup de rats dans une maison, y vint, et se mit à les prendre et à les manger l'un après l'autre. Les rats, se voyant détruire ainsi, tinrent conseil : « Ne sortons pas de nos trous, dirent-ils, le chat ne pourra pas nous y chercher, et nous serons sauvés. » Le chat, voyant que les rats ne se montraient plus, résolut de les attirer. Il grimpa donc au plafond, se pendit à une cheville, et contrefit le mort. Mais un rat, l'apercevant, lui cria : « Eh ! mon cher, quand tu serais un sac, je n'approcherais pas de toi. » Cette fable montre que les gens sages, quand ils ont souffert de la méchanceté d'un homme, ne se laissent plus tromper par ses ruses.*

---

Avant d'entrer dans l'étude détaillée de cette fable, posons une des règles les plus importantes de l'art de la lecture. Cet apologue doit être dit tout entier *sur le ton du récit*. Qu'est-ce que le ton du récit ? Y a-t-il donc un ton particulier qui puisse s'appeler ainsi ? Oui. Le raisonnement, le sentiment, la démonstration, ont chacun un ton qui leur est propre, et qui diffère autant du ton du récit, que la couleur bleue diffère de la couleur rouge, ou de la couleur jaune. Pour vous en convaincre, écoutez attentivement quelqu'un qui raconte, en causant, un fait dont il a été témoin ; puis prêtez ensuite la même attention, à cette même personne, exprimant une réflexion, ou un sentiment. Vous reconnaîtrez aussitôt que le ton du récit est quelque chose d'absolument distinct, que la narration d'un fait amène naturellement sur les lèvres du narrateur un certain accent, de certaines inflexions qui sont comme la musique de ses paroles. On dirait que le causeur, en entamant un récit, prend un certain instrument qui a une voix à lui, et que cet instrument joue tout seul sur les lèvres du narrateur, au souffle de sa parole.

---

Du reste, ce ton est bien facile à reconnaître, il suffit d'y faire attention ; au théâtre, quand nous faisons répéter une pièce, et que dans une tirade se trouve enclavé un fragment de narration, si l'acteur, emporté par la chaleur du débit, prête à cette narration le même accent qu'à l'expression des sentiments, nous l'arrêtons court, en lui disant : « Non ! non ! *Il faut prendre là le ton du récit,* » et soudain, sans qu'il soit besoin d'autres explications, l'acteur change de ton, comme, au manège, quand l'écuyer dit : *changez de pied,* le cavalier fait porter son cheval du pied droit sur le pied gauche, et réciproquement.

Le caractère principal de la diction narrative, c'est la vérité ; il faut que le lecteur fasse passer dans son débit la réalité du fait, il faut qu'on sente que *c'est arrivé*. Le ton du récit peut s'animer, se précipiter, se colorer, selon que le fait lui-même est simple ou pathétique, touchant ou horrible ; mais le fond même du débit ne change pas, c'est comme la basse dans une phrase musicale.

La voix la plus propre au récit est la voix du médium. Les notes hautes sont trop criardes ou



trop tendues, les notes basses, trop lourdes, pour se prêter à la libre et souple allure de la narration.

La fable d'Ésope va nous offrir un modèle d'étude pour le récit simple et familier.

*Un chat, ayant appris qu'il y avait beaucoup de rats dans une maison, y vint, et se mit à les prendre et à les manger l'un après l'autre.*

Dans ces trois lignes, deux règles importantes : l'observance de la ponctuation, et l'emploi du mot de valeur.

Qu'est-ce que le mot de valeur ? C'est le mot, ou les mots, en qui se trouve condensé, résumé le sens de la phrase ; il faut toujours les mettre en lumière par l'accent, pour attirer sur eux l'attention de l'auditeur. L'emploi intelligent du mot de valeur ajoute beaucoup à la clarté et à l'effet du débit.

*Un chat...* mot de valeur ; c'est le personnage principal de la fable, il faut donc l'annoncer, pour ainsi dire, comme on annonce dans une pièce de théâtre, l'entrée d'un grand personnage ; le tout, sans emphase, bien entendu, et avec la familiarité qui convient à l'apologue.

*Un chat...* après l'accent, la virgule. Arrêtez-vous un moment après le mot, *un chat* ; la phrase est longue, ce mot en est comme le Général ; mettez-le en avant... un peu seul, pour qu'à la suite les lignes se déroulent clairement et sans confusion.

*Un chat... ayant appris qu'il y avait beaucoup de rats dans une maison.*

Les rats sont les seconds personnages du drame : donc, second mot de valeur, second accent, seconde virgule.

*Y vint...* virgule, la ponctuation est la lumière de la diction.

*Et se mit à les prendre et à les manger l'un après l'autre.* Placez un léger temps d'arrêt après les *prendre...* cette courte suspension donnera plus de piquant à *les manger*.

*Les rats, virgule, se voyant détruire ainsi, virgule, tinrent conseil...* deux points. « *Ne sortons pas de nos trous, dirent-ils, le chat ne pourra pas venir nous y chercher, et nous serons sauvés.* »

Là, changement complet de ton ; ce n'est plus du récit, c'est du dialogue : il faut donc figurer par la diction des gens qui parlent ; il faut donner

---

à la voix les intonations qu'auraient les personnages représentés. Imaginez-vous que vous entendez causer ces rats, tout bas, malicieusement, et prêtez-leur l'accent de satisfaction goguenarde de gens qui croient jouer un bon tour.

*Le chat, virgule voyant que les rats ne se montraient plus, résolut de les attirer. Il grimpa donc au plafond, se pendit à une cheville, et contrefit le mort....*

Dans ces quatre lignes, rien que le ton ordinaire du récit. Donnez seulement un peu d'intérêt à la lutte qui s'engage, en faisant sentir par votre diction, que vous vous y intéressez vous-même.

*Mais un rat.* Oh ! ici, ajoutez par l'intonation un adjectif au substantif ! que j'entende... un rat très avisé, un rat très fin.

*Mais un rat, l'apercevant, lui cria : « Eh mon cher ! quand tu serais sac je n'approcherais pas de toi... »*

Ici le ton du dialogue doit avoir quelque chose de moqueur qui sente son rat qui triomphe. Le mot de valeur est *sac*.

*Cette fable montre, virgule, que les gens sages, virgule, quand ils ont souffert de la méchanceté d'un homme, virgule, ne se laissent plus tromper par ses ruses.*

---

Nous voici en face d'un troisième ton, le ton du raisonnement. Il repose aussi sur la voix du médium ; mais il est plus lent, plus grave que le ton du récit. Pour le reconnaître, ayez recours au moyen déjà indiqué ; écoutez-vous vous-même, et écoutez les autres. Rien ne vaut, dans l'étude de l'art de la lecture, l'observation personnelle. Je fais grand cas de ce qu'enseigne le maître, des intentions qu'il nous explique, des intonations qu'il nous souffle ; mais sachez-le, vous n'apprendrez bien que ce que vous vous apprendrez un peu vous-mêmes ; ce qui poussera chez vous est aussi supérieur à ce qu'on y implantera, qu'un arbuste en pleine terre à une plante en pot. Au théâtre, nous laissons très souvent les acteurs chercher eux-mêmes les effets dans leur rôle ; il n'y a que ceux-là qui tiennent ; trop souvent, ce que notre voix leur inculque, s'efface peu à peu avec notre voix ; c'est comme un écho qui meurt en se répétant. Prenez donc ceci pour devise : Pour devenir un bon lecteur, il faut être son second professeur de lecture.

## § 2.

## PHÈDRE

Prenons maintenant la fable de Phèdre :

*Un chat, affaibli par les années et la vieillesse, ne pouvait plus atteindre les souris rapides. Il s'enveloppe de farine, et dans un coin obscur se jette négligemment. Un rat croit que c'est nourriture ; il saute dessus, il est pris, il est mort. Un second périt pareillement, puis un troisième, puis quelques autres suivirent ; mais vint alors un vieux dur à cuire (le latin dit retorridus, recuit), qui avait souvent échappé aux lacets et aux pièges. Regardant, de loin, l'embûche de son ennemi rusé : « Adieu, farine, lui dit-il, je te laisse dans ton coin. »*

Cette seconde fable ne vous transporte-t-elle pas dans une autre partie du domaine de l'art ? Ne vous sentez-vous pas en face, non seulement d'un autre écrivain, mais d'une autre classe d'écrivains ? N'avez-vous pas monté d'un degré ? Évidemment oui, puisque vous avez passé de la prose à

la poésie. Phèdre se présente pourtant à vous, comme Ésope, sous le vêtement de la prose, puisque je vous le traduis; mais, ou bien, j'ai mal rempli mon office de traducteur, ou vous devinerez en dessous, le tour, le relief de la poésie.

Ésope est avant tout un moraliste, il compose ses fables pour l'affabulation; ὁ μῦθος δηλοῖ ἕτι. *Cette fable montre que...* Voilà tout Ésope. Le récit n'est pour lui qu'un prétexte, le moyen de donner une forme vivante à une observation morale. Phèdre est avant tout un artiste; avec lui s'introduit dans la fable tout ce qui caractérise l'art : la clarté ne lui suffit pas, il lui faut le relief; le dessin ne lui suffit pas, il lui faut la lumière; le contour ne lui suffit pas, il lui faut la couleur. Fidèle aux deux objets que l'art se propose, tantôt il abrège, il condense, il simplifie; tantôt il développe, il détaille, il amplifie.

Voyez comme, dès les premières lignes, se montre la différence entre les deux fabulistes.

Que dit Ésope?

*Un chat, ayant appris qu'il y avait beaucoup de rats dans une maison, se mit à les prendre et à les manger l'un après l'autre.*

---

Quoi de plus terre à terre, de plus vulgaire, de moins orné?

Que dit Phèdre?

*Un chat, affaibli par l'âge et les années, ne pouvait plus atteindre les souris rapides.*

Certes, cette phrase, pour être bien lue, exige, comme la première, clarté, correction et accent sur le mot de valeur, mais elle veut en outre de l'harmonie et la peinture des deux adversaires. Le chat, dans Ésope, est un chat quelconque; il ne représente que l'espèce; dans Phèdre, c'est un individu, c'est un vieillard. Dans Ésope, les rats sont nommés, rien de plus; dans Phèdre, ils sont peints; avec un seul mot, il est vrai, car Phèdre est avant tout un poète précis, concis, un peu sec; il a plus de nerfs et de muscles que de chair, mais un coup de pinceau lui suffit. Les *souris rapides*, c'est une épithète à la façon d'Homère; faites-la sentir.

*Il s'enveloppe de farine, et dans un coin obscur se jette négligemment.*

Là s'applique ce que je vous ai dit de l'art qui simplifie. On a un peu de peine à se figurer ce chat qui se suspend au plafond à une cheville et con-

trefait le mort. Phèdre se débarrasse de cette invention et lui substitue le manteau de farine. J'ai gardé dans la traduction l'ordre des mots du poète latin, *et in obscuro loco se adjicit negligenter*; et dans un coin obscur se jette négligemment. Cette inversion est quelque peu contraire aux habitudes de notre syntaxe, mais elle m'a paru plus pittoresque. Que ce tour se sente dans votre diction, et marquez bien le mot *se jette*; il fait image, il assimile le chat à un paquet.

*Un rat croit que c'est nourriture, il saute dessus, il est pris, il est mort.*

Le tour poétique se signale là de lui-même. Pas n'est besoin de vous l'indiquer; mettez seulement un court intervalle entre chacun de ces trois membres de phrase : Il saute dessus, il est pris, il est mort; ces légers points d'arrêt accentueront la progression, qu'il faut marquer aussi par le son.

*Un second périt pareillement, puis un troisième, puis d'autres suivirent. Vient alors un vieux dur à cuire, qui avait maintes fois échappé aux lacets et aux pièges. Regardant de loin l'embûche de son ennemi rusé : « Adieu, farine, lui dit-il, je te laïese dans ton coin. »*



---

Là encore peu d'observations nouvelles à faire. Ton du récit, ton du dialogue, ponctuation rigoureuse, plus d'accent que dans Ésope parce qu'il y a plus de relief. Du reste, les mots sont si expressifs que, pour peu qu'on y fasse attention, ils arrivent d'eux-mêmes sur les lèvres avec leur intonation vraie; ayez soin seulement d'indiquer le mot *de loin*, il marque la méfiance du vieux rat.

Pas d'affabulation.

Je résume mes observations sur la lecture de cette fable en un mot. Elle demande les mêmes qualités que la première, et plusieurs autres en sus.

§ 3.

LA FONTAINE

LE CHAT ET LE VIEUX RAT

J'ai lu chez un conteur de fables  
Qu'un second Rodilard, l'Alexandre des chats,  
L'Attila, le fléau des rats,  
Rendait ces derniers misérables;  
J'ai lu, dis-je, en certain auteur,  
Que ce chat exterminateur,

---

Vrai cerbère, était craint une lieue à la ronde;  
Il voulait de souris dépeupler tout le monde.

Avec cette troisième fable, ce n'est pas d'un degré que nous montons, c'est de dix. Nous voilà en pleine poésie, en pleine vie, en plein drame! A la place du coloris discret et sobre, l'image éclatante. Ce qui était dans Phèdre un commencement d'action, va devenir une lutte véritable. Le personnage principal, le chat, se métamorphose, il a un nom, il a un état; il s'appelle Rodilard. Au lieu du petit vieillard usé et rusé de Phèdre, voici que nous apparaît une façon de conquérant à grand fracas! La Fontaine n'a pas trop de la mythologie et de l'histoire pour lui trouver des pareils, il le compare à Attila, à Alexandre, à Cerbère!

Comment devons-nous lire ces premiers vers? Comme nous avons lu Ésope et Phèdre? oui et non; oui, car le *ton* doit être le même; non, car le *son* doit être différent. Cette distinction du ton et du son est chose très importante et l'art du chant nous le fait comprendre. La note que vous émettez en chantant peut être ou douce, ou forte, ou voilée, sans cesser d'être la même note; c'est

---

un *ré*, un *fa*, un *do* émis avec plus ou moins de force, mais c'est toujours un *ré*, un *do* ou un *fa*. Hé bien, de même dans ces vers de La Fontaine, gardez le ton du récit, comme dans Phèdre ou Esope, mais étoffez le son ! Empanachez la voix ! La Fontaine est emphatique, soyez-le avec lui, mais comme lui, c'est-à-dire ironiquement. Son ironie se manifeste par l'exagération même des comparaisons. Que votre débit, légèrement enflé, montre de même que vous raillez.

Il y a un mot sur lequel j'appelle particulièrement votre attention, un mot deux fois répété, et dont le sens exact se révélera plus tard. Ce mot, c'est :

*J'ai lu chez un conteur de fables.*

Puis plus bas :

*J'ai lu, dis-je, en certain auteur.*

La Fontaine prend ses précautions. La suspension du chat au plafond lui paraît comme à Phèdre d'une invraisemblance un peu forte ; seulement, comme cette invraisemblance est féconde en jolis détails, il s'en servira, mais il la met d'avance sur le compte d'un conteur de fables ; voilà sa responsabilité à l'abri, et une fois arrivé à l'emploi

du stratagème, vous verrez comme il se tire spirituellement d'embarras.

Les planches qu'on suspend sur un léger appui,  
 La mort aux rats, les souricières  
 N'étaient que jeux auprès de lui.  
 Comme il voit que dans leurs tanières  
 Les souris étaient prisonnières,  
 Qu'elles n'osaient sortir, qu'il avait beau chercher,  
 Le galant fait le mort, et du haut d'un plancher  
 Se pend la tête en bas; la bête scélérate  
 A de certains cordons se tenait par la patte.

Connaissez-vous rien de plus joli que ce :

*A de certains cordons?*

Est-il possible de dire avec plus de gaieté : Expliquez cela comme vous voudrez ! Cela ne me regarde pas. C'est à vous, lecteur, à rendre ce ton dégagé, en lançant gaiement *certain cordons*, et un petit temps d'arrêt, une courte hésitation entre *de...* et *certain*, vous y aidera. Pour les vers qui précèdent, prenez le ton du récit, mais marquez-en bien toutes les circonstances.

Le peuple des souris croit que c'est châtement,  
 Qu'il a fait un larcin de rôl ou de fromage,  
 Égratigné quelqu'un, causé quelque dommage,  
 Enfin, qu'on a pendu le mauvais garnement.

---

Pas de remarque particulière sur ces quatre vers, sinon que la ponctuation est ici de rigueur. Distinguez bien, par les virgules, les diverses suppositions des souris.

Toutes, dis-je, unanimement,  
Se promettent de rire à son enterrement,  
Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête,  
Puis rentrent dans leurs nids à rats,  
Puis ressortant, font quatre pas,  
Puis enfin se mettent en quête.  
Mais voici bien une autre fête!

Ce tableau est délicieux ! Tout le peuple des souris entre là en scène, avec ses attitudes, ses habitudes, prises sur la nature. Comment les peindre par le débit ? De deux façons. D'abord, et encore et toujours, par la ponctuation : *Mettent le nez à l'air*, virgule, *montrent un peu la tête*, virgule, *puis rentrent dans leurs nids à rats*, virgule, *puis ressortant*, virgule, *font quatre pas*, virgule, *puis enfin se mettent en quête*. Ces temps d'arrêt, bien accentués, marqueront les hésitations des souris.

Quant au second moyen, il est... je vais beaucoup vous surprendre peut-être, il est dans la monotonie des inflexions. Mettez la même note

---

la même intention, sur à l'air, la tête, à rats, ressortant, quatre pas, et si la note est voilée et un peu basse, vous serez étonnés combien cette demi-teinte jointe à cette uniformité, exprimera bien le mystère de cette petite scène. Il faut parler tout bas, comme les souris trottent.

Le pendu ressuscite ! et sur ses pieds tombant,  
Attrape les plus paresseuses.  
Nous en savons plus d'un, dit-il en les gobant,  
C'est tour de vieille guerre, et vos cavernes creuses  
Ne vous sauveront pas, je vous en avertis,  
Vous viendrez toutes au logis.

Quel contraste ! Quel coup de théâtre ! c'est le signal de la bataille. Que votre voix soit chaude et vibrante ! Mettez l'accent sur *fête*. Placez un court intervalle entre *pendu* et *ressuscite* ! Enlevez fortement la voix sur l'*i* final. Cet *i* bien incisif, bien mordant, un peu prolongé, sera le coup de clairon de l'attaque. Dans l'hémistiche *sur ses pieds tombant*, la chute du vers peint la chute du chat, tombez avec eux, en appuyant sur le mot *tombant*. Là est l'image ; elle disparaîtrait si La Fontaine eût mis *et tombant sur ses pieds*, mais il ne l'a pas mis.

---

Le reste se dit tout seul; seulement, concluez avec énergie et certitude, sur :

Vous viendrez toutes au logis.

Le mot de valeur est *toutes*; l'accentuer, c'est prononcer l'arrêt.

Il prophétisait vrai : Notre maître Mitis,  
Pour la seconde fois, les trompe et les affine,  
Blanchit sa robe, s'enfarine,  
Et, de la sorte déguisé,  
Se niche et se blottit dans une huche ouverte.  
Ce fut à lui bien avisé :  
La gent trotte-menu s'en vient chercher sa perte.

Nous rentrons dans le demi-jour, dans le demi-silence; les ruses de guerre se trament dans l'ombre et sans bruit, les mots eux-mêmes ici vous donnent la note. Comment prononcer autrement qu'à mi-voix *la gent trotte-menu*? Remarquez, en passant, que La Fontaine prend à Phèdre sa farine.

Un rat, sans plus, s'abstient d'aller flâner autour.  
C'était un vieux routier, il savait plus d'un tour.  
Même il avait perdu sa queue à la bataille.

Ce dernier vers, qui est charmant, doit être dit avec une grande bonne foi. Croyez qu'il a perdu sa queue.

Ce bloc enfariné ne me dit rien qui vaille,  
S'écria-t-il de loin, au général des chats.

De loin est la traduction du *procul* de Phèdre.  
Rendons à César ce qui appartient à César.

Je soupçonne dessous encore quelque machine,  
Rien ne te sert d'être farine,  
Car, quand tu serais sac, je n'approcherais pas.

Cette fois c'est à Ésope qu'il prend son sac. Tout employer, tout embellir, tout fondre, c'est un de ses talents.

C'était bien fait à lui, j'approuve sa prudence.  
! était expérimenté.  
Il savait que la méfiance  
Est mère de la sûreté.

Même procédé, c'est l'affabulation d'Ésope; seulement la moralité un peu terne, un peu lourde,



---

de l'auteur grec se transforme sous la plume de La Fontaine en deux vers frappés comme une médaille, et nets comme un proverbe. Mêlez dans la diction ce qu'il a mêlé dans son style. Gardez le ton un peu grave, qui convient aux sentences, mais avec je ne sais quoi de pénétrant, d'aigu, qui entre dans le sens profond des idées, comme, sous la main du graveur, une pointe de burin creuse vigoureusement le trait qu'il s'agit de faire ressortir en relief.

Notre triple étude est achevée ; notre double but est atteint.

Grâce à la comparaison, s'est dégagé, j'espère, à vos yeux, d'abord le génie particulier de chacun des trois grands fabulistes, puis cette idée générale, que l'art du lecteur s'élève et devient plus complexe à mesure que l'art de l'écrivain s'agrandit et se complique.

Pourtant, en relisant ce chapitre, un scrupule me vient. N'ai-je pas trop demandé ? N'ai-je pas trop multiplié les indications, les nuances ? N'ai-je pas proposé trop de difficultés ? Je ne le crois pas. Il faut bien y songer, les leçons écrites ont un grand désavantage relativement aux

---

leçons orales. Je ne peux pas, moi, comme le maître ordinaire, vous indiquer matériellement, directement, l'intonation à prendre, je ne peux pas vous la faire répéter, je ne peux pas la rectifier. Il me faut donc trouver un autre moyen pour remplir mon rôle d'enseignant. Quel est ce moyen ? C'est de jeter un grand mouvement dans votre esprit, de vous ouvrir mille aperçus nouveaux, d'éveiller en vous de vives ambitions d'intelligence, de vous exciter au travail personnel, de faire de vous mes collaborateurs dans l'œuvre de votre éducation de lecteurs. C'est plutôt une initiation qu'un enseignement ; je ne suis pas un professeur, je suis un exciteur. C'est une besogne à deux que nous tentons, et elle est plus difficile pour vous comme pour moi, mais par cela même, elle est mille fois plus intéressante. En réalité, qu'est-ce que je vous demande ? de faire ce que j'ai fait moi-même depuis quarante ans. Qu'est-ce que je vous offre ? de partager avec vous ma joie de quarante ans. Ah ! quel grand service je vous rendrais, à vous, vieux ou jeunes, parents ou enfants qui voulez bien me lire, si je pouvais vous souffler au cœur un peu de cette

---

passion pour la lecture à qui j'ai dû de si bons moments!

A la campagne, l'été, je m'en vais tous les jours, à travers bois pendant plusieurs heures, courant non pas comme le naturaliste ou l'herborisateur après des papillons ou des plantes, mais après des intonations; je vais récitant, apprenant des vers, essayant de leur donner leur accent vrai. Combien grand est le plaisir de ces courses, vous ne pouvez vous le figurer! rien ne se marie mieux aux beaux paysages que les beaux vers; ils sont, eux aussi, des oiseaux du ciel, et quand ils chantent sous les branches, ils font très bien leur partie avec les chanteurs ailés! Aussi, quand je reviens le soir, la mémoire pleine de mon mélodieux butin, et me répétant à demi-voix, tout en redescendant vers ma maison, quelques belles strophes que je me suis bien apprises, je me sens aussi fier que le chasseur qui rentre avec son carnier tout chargé de gibier.... que dis-je, aussi fier! mille fois davantage! Car, que fait le chasseur? Il tue! Que fait le naturaliste? Il tue! Que fait l'herborisateur? Il dessèche. Que fait le lecteur? Il ranime! au lieu d'éteindre la

voix dans les gosiers les plus harmonieux, au lieu de frapper de mort les créatures les plus élégantes, il rend la vie de la parole aux créations les plus pures, aux pensées les plus sublimes, il ressuscite des immortels.

## CHAPITRE III

## UNE CONSULTATION

Un jour entre chez moi un ecclésiastique. « Monsieur, me dit-il, je viens chez vous en consultation. Je suis prédicateur. J'ai lu attentivement votre livre de *l'Art de la lecture* dans l'édition la plus complète ; j'en ai étudié les principes, j'en ai pratiqué les règles, et pourtant je n'arrive pas au résultat le plus nécessaire pour moi ; il m'est impossible de parler une heure sans fatigue. Pendant la première partie de mon sermon, ma voix reste sonore, *je sens qu'on m'entend*, car cela se sent, mais après une demi-heure, l'organe se voile ou s'éraïlle, la prononciation devient plus confuse, bientôt, j'en arrive à l'effort, et je descends de la chaire, mécontent de moi, n'ayant pas dit

---

ce que je voulais dire ou l'ayant mal dit, et un peu impatienté, pourquoi le cacherais-je?... de n'avoir pas produit tout l'effet que je pourrais produire... Il y a toujours de l'homme même dans le prédicateur... je suis trop habitué à scruter la conscience des autres pour ne pas lire dans la mienne, aidez-moi donc à être tout moi-même; un professeur de diction est un médecin de la voix, guérissez-moi. »

Je regardai mon malade, et je ne m'expliquais pas sa maladie. Jeunesse, apparence de force, voix bien timbrée. « Ne commencez-vous pas, lui dis-je, votre discours sur un ton trop élevé? — Non, je me rappelle l'exemple que vous avez cité de Berryer. — Mêlez-vous bien les trois registres de la voix? — Oui, je me rappelle l'exemple de votre père. — Avez-vous soin de respirer à propos, de ponctuer? — Oui, je me souviens de l'exemple de Talma et de la leçon de Samson. — Voyons! repris-je en riant, puisque vous m'avez appelé docteur, faisons de la clinique. Un médecin ne remplit bien son office qu'au lit du malade. Pour guérir quelqu'un d'une fièvre singulière, il faut l'examiner en pleine fièvre. J'irai vous voir

---

pendant votre accès... j'irai vous entendre prêcher. — Je prêche samedi. — A samedi. »

★

Le lendemain, je lisais dans mon cabinet, tout en pensant à mon prédicateur, quand je vois entrer un jeune homme, que j'ai eu le plaisir de compter parmi mes auditeurs de l'École normale. « Qui vous amène, mon cher ami? — Je viens vous demander une consultation. — Vous aussi! — J'ai été nommé professeur de seconde dans un lycée de Paris. — Je le sais, et je vous en félicite grandement. Obtenir une telle chaire au sortir de l'École normale, c'est un beau témoignage d'estime qu'on vous a donné là. — Jugez donc de ma peine, j'ai peur d'être forcé d'y renoncer. — Pour quel motif? — La fatigue. — Comme mon prédicateur! Quelle fatigue? fatigue de parole? — Non, fatigue de lecture. Je suis forcé de lire tout haut des fragments de poésie, des pages de prose; si la lecture se prolonge, et je ne suis pas toujours maître de l'abréger, ma voix se voile, mon larynx me fait mal? — Toujours comme mon prédi-

---

teur ! c'est singulier ! Voyons ! faisons une épreuve. Prenez ce chapitre de Pascal, lisez-le tout haut, et arrêtez-vous dès que la fatigue se fera sentir. » Il prit le livre et commença, mais à peine avait-il lu deux minutes... « Assez ! assez ! je comprends ! Comment n'y ai-je pas pensé tout d'abord ? — Vous savez d'où vient ma fatigue ? — Parfaitement. — Et vous pouvez y porter remède ? — En cinq minutes. — Comment ? — Un fait assez curieux vous l'expliquera.

J'ai pour ami, un médecin spirituel, fort pittoresque dans son langage, et qui, au risque de choquer nos délicatesses de salon, appelle toujours les choses par leur nom ; ce n'est chez lui ni parti pris, ni désir de se singulariser, c'est habitude de savant. Un jour, vient le consulter un magistrat, atteint d'une sciatique ; le docteur se fait expliquer minutieusement le mal, son début, son caractère, son degré d'intensité, puis, l'interrogatoire fini : « Monsieur, dit-il à son client, « n'êtes-vous pas magistrat ? — Oui, monsieur. « — Magistrature debout, ou magistrature assise ? « — Assise. — Eh bien, monsieur, sur quelle « jambe jugez-vous ? » Le magistrat fait un bond



---

sur sa chaise : « Comment ! monsieur, sur  
« quelle... — Sans doute, reprend le docteur  
« avec un grand sang-froid; j'ai remarqué que  
« vous autres juges, vous n'êtes presque jamais  
« assis tout droit sur votre fauteuil, vous vous  
« penchez presque toujours ou à droite ou à  
« gauche, et c'est dans cette position, assez sem-  
« blable à celle d'un bateau échoué sur le  
« sable, que vous écoutez et que vous prononcez.  
« Hé bien, monsieur, rappelez vos souvenirs,  
« vous appuyez-vous sur la droite ou sur la gau-  
« che? — Je crois que c'est sur la gauche. — Et  
« de quel côté est votre sciatique? — Du côté  
« gauche. — Voilà tout le secret. Voici mon ordon-  
« nance. Pas de préférence! jugez tantôt sur l'une,  
« tantôt sur l'autre, ou plutôt, jugez sur toutes  
« les deux, posez-vous droit sur votre colonne ver-  
« tébrale, et votre légère sciatique se guérira. »

Mon jeune ami s'était mis à rire en m'écoutant.  
« Votre histoire est assez comique, me dit-il,  
mais je ne vois pas le rapport qui existe entre  
le magistrat et moi? — Votre cas et le sien sont  
pourtant identiques. Votre fatigue vocale vient de  
la même cause que sa sciatique : c'est une affaire

d'attitude; la conséquence d'une mauvaise position du corps.

— Comment cela?

— Il m'a suffi de vous regarder lire un instant pour m'en convaincre. C'a été pour moi un trait de lumière. Qu'avez-vous fait? au lieu d'approcher le livre de votre visage, vous vous êtes penché sur le livre. Qu'en est-il résulté? Que vous avez pesé sur certains muscles pectoraux, comme lui sur certains muscles cruraux, et que vous les avez fatigués! qu'au lieu d'ouvrir la poitrine, vous l'avez fermée! qu'au lieu de respirer à pleins poumons, vous avez respiré seulement du haut du poumon! Qu'au lieu d'employer toute l'étendue des cordes vocales, vous avez parlé uniquement sur les notes hautes! Que la douleur enfin est venue avec la fatigue. En voulez-vous la preuve? Prenez de nouveau ce Pascal, appuyez votre dos sur le dos du siège, et ainsi posé, la poitrine ouverte et libre, lisez! » Il prit le livre, il lut, il lut six pages sans s'arrêter, et quand je l'interrompis, il était prêt à continuer encore. La preuve était décisive. Mon jeune ami me quitta ravi, et, j'espère, guéri.

\*

Le lendemain je pris la plume, et j'écrivis à mon prédicateur : « Je n'ai pas besoin d'aller vous entendre prêcher ; je vous ai entendu... je vous ai vu... de mon cabinet. En doutez-vous ? Je vais vous raconter comment vous vous comportez dans votre chaire. Vous ne parlez pas debout, mais assis. Quand vous commencez votre sermon, vous êtes placé droit sur votre chaise, mais à mesure que le discours se prolonge, le haut de votre corps s'avance, se penche ; bientôt, votre poitrine touche le rebord de votre chaire, vous êtes comme couché dessus, et je gagerais qu'à la fin, vos deux bras sortent de la chaire et s'agitent au-dessus de la tête de vos auditeurs. Est-ce vrai ? Ai-je bien vu ? oui. Hé bien, c'est de là que vient tout votre mal, et le remède est bien simple. Redressez-vous, restez adossé à votre chaise, et vous retrouverez du même coup votre éloquence et votre éloquence. »

Trois jours après, il entra chez moi en m'appelant son sauveur.

★

Cette leçon va à l'adresse de tous les pères qui ont une profession où la parole a sa part, mais je voudrais qu'elle ne fût pas perdue non plus pour vous, mes jeunes lectrices. Vous n'en avez pas moins besoin que vos parents.

La musique et la lecture vont ici de pair. Que vous dit votre professeur de piano? ouvrez la poitrine, pour laisser toute leur indépendance de mouvements aux bras et aux mains. Que vous dit votre professeur de chant? ouvrez la poitrine, pour que le son s'échappe pur et vibrant. Que doit vous dire votre professeur de lecture? Ouvrez la poitrine pour que la libre et pleine émission de la voix, devenant un exercice pour les organes respiratoires, rende à ces organes la force qu'elle leur doit. Vous le voyez, c'est une affaire d'hygiène aussi bien que d'art. La lecture est un art sain. Il vous donnera quelque chose de la fermeté d'attitude de vos grand'mères. Le dix-neuvième siècle se tient mal. Autrefois les femmes, assises toutes droites sur leurs chaises, fermement cam-

---

pées sur leurs reins, avaient une colonne vertébrale qui méritait le nom de colonne; la nôtre ressemble à la tour de Pise, une tour penchée. On parle beaucoup, et avec grande raison, du relèvement des âmes; mais relevons aussi les corps! l'âme même y gagnerait; poitrine ouverte et figure ouverte vont bien ensemble, et vos mères vous donnent une excellente leçon de tenue physique, de tenue morale et de lecture, quand elles vous disent : Tenez-vous droites, mesdemoiselles !

## CHAPITRE IV

COMMENT APPRENDRE A LIRE  
SANS PROFESSEUR DE LECTURE ?

J'étais bien sûr, en commençant ces études, que j'aurais mes jeunes lecteurs pour collaborateurs. Je comptais, et j'avais bien raison, sur la sollicitude toujours éveillée des parents ; j'attendais ces objections, des questions, et voici en effet une lettre qui me provoque sur un point très important. Cette lettre m'est écrite par une mère, et j'y retrouve ce bon sens pratique, qui est un des caractères de l'esprit des femmes. Chose singulière ! les apologistes des femmes vantent toujours leur cœur, leur sensibilité, leur imagination, et ce n'est certes pas moi qui les contredirai ; mais il est un fait qu'on ne remarque pas : c'est qu'elles

---

ont éminemment l'esprit pratique. Depuis que les mères se sont emparées des dix ou douze premières années de leurs fils, depuis qu'elles se sont faites leurs institutrices, elles cherchent toujours, dans cette grande affaire de l'éducation, les moyens précis et applicables. Il y aurait à écrire un intéressant article sur le *bon sens des femmes*, pour montrer en quoi il diffère de la *raison des hommes*. N'est-ce pas une femme qui a inventé les *leçons de choses*? ne sont-ce pas des femmes que l'intelligent directeur de l'école Monge a chargées des classes des plus petits enfants? Pourquoi? Parce qu'il a bien deviné qu'elles mêlent non seulement de la maternité à l'enseignement, mais encore qu'elles y apportent leurs habitudes de ménagères, c'est-à-dire des qualités d'ordre, d'arrangement, de classement; elles vont droit au fait.

La lettre que j'ai reçue en est une preuve.

« Monsieur,

« Vos leçons de lecture sont pour moi un plaisir et un tourment. Je demeure à la campagne et j'y élève mes deux enfants. Les douze ans de mon

---

fil se jettent sur vos articles dès qu'ils paraissent, et je le vois qui tâche aussitôt d'appliquer vos règles et d'utiliser vos conseils ; je l'entends qui cherche à demi-voix des intonations, et, quand il se trouve dans l'embarras, ce qui est très fréquent, il m'arrive tout courant : « Maman, est-ce bien ? Maman, comment faut-il faire ? » Et maman se cotise avec lui, maman pioche avec lui, comme il dit, et maman, bien souvent, ne réussit pas mieux que lui. Pourquoi ? Parce que maman n'a pas de principes. C'est là ce que je viens vous demander. Notre petite campagne manque absolument, vous le comprenez, de professeurs de lecture ; et, s'il en existe à la ville voisine, c'est à la façon des maîtres de musique : le violon est enseigné par un pianiste. Or, vous l'avez dit, monsieur, la grande difficulté de l'enseignement de la lecture, c'est qu'il est essentiellement oral : il s'adresse à l'oreille, il s'exerce par la bouche, et vos leçons ne s'adressent qu'aux yeux. Trouver une intonation d'après une indication écrite, est un travail qui dépasse souvent les facultés de l'enfant et celles de la mère ; je me dépote contre mon incapacité, j'aspire à jouer auprès de mon fils le rôle de votre répétiteur,



mais je ne peux pas ! il faut absolument que vous m'envoyiez *une règle qui saute aux yeux*. J'ai entendu parler d'un docteur qui publia autrefois un livre intitulé : *la Médecine sans médecin*. Donnez-moi donc, je ne dis pas un traité, mais un chapitre, une page, que vous nommerez : *L'art d'apprendre à lire sans maître*, et, par conséquent, du même coup, *l'art d'enseigner à lire sans être maître*. N'y a-t-il pas eu un fameux professeur, Jacotot, qui montrait ce qu'il ne savait pas ? Voilà mon fait ! c'est ma seule chance de pouvoir devenir docteur, et je compte sur vous pour m'aider à gagner mon diplôme.

« Agréez, etc. »

#### UNE RÈGLE QUI SAUTE AUX YEUX

Madame,

Voici ma réponse :

J'ai déjà essayé, dans mon dernier article, de donner *une règle qui saute aux yeux*. Recommander au petit lecteur de se tenir droit en lisant, et

---

d'appuyer son dos sur sa chaise, au lieu de pencher sa poitrine en avant, c'était indiquer un précepte de lecture *matériel*, applicable à tout le monde, par tout le monde, et qui ne demande chez l'élève que de la docilité, chez le maître que de l'attention ; eh bien, voici une seconde règle tout aussi simple, tout aussi pratique, et beaucoup plus féconde et plus utile encore : il suffit de la lire pour être en état de l'appliquer, et il suffit de l'appliquer pour lire clairement et correctement. Cette *règle qui saute aux yeux*, c'est la *règle de la ponctuation*.

La ponctuation est, si je puis m'exprimer ainsi, un geste de la pensée. Elle ajoute à la page écrite un commentaire visible. Elle dessine la phrase, elle en indique les articulations, la construction, le mouvement. Ponctuer en lisant, c'est décalquer la phrase. Il n'est besoin que de regarder ce qu'on voit et d'imiter ce qu'on regarde, pour bien ponctuer en lisant. Or, savez-vous ce qu'est la règle de la ponctuation dans l'étude de la lecture ? Une règle qui contient en résumé toutes les autres règles.

En effet, sur quels points principaux repose

l'art de la lecture? 1° Sur la prononciation; 2° sur l'articulation; 3° sur la respiration, et enfin sur l'interprétation intelligente de la pensée de l'écrivain. Hé bien, il n'est pas un seul de ces objets d'étude, où la ponctuation, scrupuleusement observée, ne vous soit d'un grand secours.

Examinez et jugez :

Ponctuer, c'est forcément respirer, puisque c'est prendre des temps, et, par conséquent, c'est lire avec moins de fatigue. Qui ponctue, se repose. Les virgules, les points, les points et virgules, les deux points, sont autant de petites haltes qui permettent au lecteur de souffler. Vous connaissez ces sièges qu'on échelonne aux divers étages d'un escalier trop élevé, pour donner à celui qui monte le temps de reprendre haleine; eh bien, tous les signes ponctuatifs sont comme de petits tabourets disposés çà et là avec art, dans une phrase, pour en faciliter le parcours et l'ascension.

En outre, bien ponctuer, c'est prononcer plus clairement, c'est articuler plus nettement. En effet, d'où vient le défaut de prononciation et d'articulation? D'une certaine faiblesse, d'une

---

certaine mollesse dans les muscles articulateurs, qui empêchent le lecteur de sculpter, si je puis m'exprimer ainsi, chaque mot et de lui donner sa forme; or, si à cette mollesse se joint la précipitation, non seulement le débit devient incertain, obscur, embrouillé, mais la phrase est souvent inintelligible. Donc la ponctuation, par cela seul qu'elle supprime forcément la précipitation, empêche la confusion. Ce n'est pas tout : partageant la phrase en plusieurs membres, isolant les mots ou les rassemblant par petits groupes, elle permet au lecteur de s'occuper de chacun d'eux séparément, de concentrer sur chacun l'effort des lèvres, des mâchoires, de la langue, et, par conséquent, de corriger plus facilement leur mollesse. Il est plus aisé de prononcer distinctement deux ou trois mots qu'une page.

La ponctuation n'est même pas inutile à l'émission de la voix. Un des grands vices de la lecture à haute voix, telle qu'on la pratique dans les écoles, dans les lycées, c'est cette psalmodie qui enveloppe tout le débit de je ne sais quel chantonement, criard, pleurard et continu, aussi insupportable à l'oreille qu'au bon sens.

Une ponctuation correcte y remédie en partie. En coupant le fil de cette chanson, elle en rend la reprise difficile; l'enfant est forcé de changer de ton.

Reste un dernier point plus délicat.

Bien lire, c'est faire tomber sur les mots l'intonation juste. Ici, ce semble, l'observance de la ponctuation ne peut rien; les signes punctuatifs, qui donnent le dessin de la phrase, n'en donnent pas la musique. Pourtant, deux de ces signes, le point d'exclamation et le point d'interrogation portent avec eux leur intonation. Écoutez-vous vous-même, quand vous vous exclamez, et vous verrez que l'exclamation s'exprime toujours par un son identique, et, par conséquent, la seule vue du signe qui la représente, suffit pour vous rappeler le son qui l'accompagne.

Quant au point d'interrogation, il donne lieu à trois remarques curieuses.

La règle de diction, pour toute phrase interrogative, est que le son du premier mot doit correspondre au son du dernier.

Exemple :

Croyez-vous qu'il soit facile de renvoyer cet importun?

L'inflexion qui porte sur *vous* est la même que celle qui porte sur *un*; la seconde est l'écho de la première; elle la répète; ce sont, si je puis me servir de cette comparaison, deux mains qui se rejoignent par-dessus la tête des autres mots. Disons *notes* au lieu de *sons*, et l'explication sera encore plus claire. Si l'inflexion de *vous* est un *do*, l'inflexion de *un* sera également un *do*. Vous pouvez en faire l'essai sur un piano.

Mais voici le point vraiment singulier de cette règle.

Le sens interrogatif de la phrase se marque également bien, si ces deux *do* sont identiquement les mêmes, ou bien si le premier *do* commence l'octave et si le second la finit; ou bien encore, si le premier la finit, et si le second la commence. Le dessin va rendre cette explication claire. Faisons les trois portraits d'une même phrase..

Premier portrait :

(do)

(do)

Croyez-vous que je sois votre dupe?

Ici le *do* qui commence et le *do* qui finit la phrase, ne sont qu'une seule et même note.

Second portrait :

(do) (do)  
 Croyez-vous que je sois votre dupe?

Le premier *do* commence l'octave, et le second la finit. C'est une gamme montante.

Troisième portrait :

(do) (do)  
 Croyez-vous que je sois votre dupe?

Le premier *do* est en haut et le second en bas. C'est une gamme descendante.

Ces trois formes marquent également l'interrogation, mais elles n'expriment pas le même sentiment.

La première, celle où les deux notes sont ab-

solument identiques, correspond plus volontiers aux sentiments tranquilles.

La forme de bas en haut indique un sentiment d'impatience, de colère.

La forme de haut en bas exprime à merveille le dédain.

Appliquez à cette même phrase ces trois intonations différentes, et vous reconnaîtrez la justesse de mon observation.

Vous le voyez, madame, notre règle qui *saute aux yeux* donne lieu à plus d'une remarque utile, et bien appliquée, elle peut, en partie, suppléer au maître et aux autres règles. J'espère avoir répondu à votre double question.

Agréez etc.



## CHAPITRE V

AUTANT D'ÉPOQUES, AUTANT D'ÉCRIVAINS,  
AUTANT DE PŒNCTUATIONS DIFFÉRENTES

Ma réponse écrite et envoyée, je m'aperçus que j'étais loin d'avoir épuisé l'important sujet de la ponctuation ; et que cette lettre avait besoin d'un post-scriptum.

En effet, la règle de la ponctuation est une règle qui saute aux yeux ; mais elle va plus loin que les yeux. Elle nous conduit à la clarté et à la correction, mais elle nous mène plus loin que la correction et la clarté.

Quelques mots expliqueront ma pensée.

L'art de la ponctuation écrite n'est ni absolu, ni immuable. Il n'a pas toujours existé, et il n'est le même nulle part. Les auteurs grecs se sont servis

---

très tardivement, dans leurs manuscrits, des signes ponctuatifs.

L'antiquité latine a connu et pratiqué, dans une certaine mesure, la ponctuation, mais sans la soumettre à des règles. Au moyen âge, les signes ponctuatifs dans les manuscrits sont ou arbitraires ou intermittents, ou tout à fait absents.

C'est l'invention de l'imprimerie, qui a fait une nécessité de la ponctuation, par la diffusion des ouvrages et par le nombre toujours croissant des lecteurs ; sont venus alors les grammairiens, qui ont rédigé les règles de la ponctuation écrite d'après les habitudes de la ponctuation parlée : car, il faut bien se le rappeler, les orateurs, les lecteurs et les acteurs ont toujours ponctué ; et ce sont les divers temps d'arrêt de leur débit, leurs silences, leurs demi-silences, qui sont devenus des points, des deux points, des virgules.

Le code de la ponctuation écrite est-il absolu ?  
Non.

En dehors de quelques règles sommaires et rigoureuses, chaque écrivain a sa ponctuation ; chaque genre d'écrire a sa ponctuation, chaque époque a sa ponctuation. On ne ponctue pas au-

jourd'hui comme au dix-septième siècle. Nos pères étaient beaucoup plus sobres que nous des points d'exclamation. Corneille a mis une virgule après : *Qu'il mourût!* Supposez qu'un poète moderne eût trouvé ce cri sublime, il l'aurait fait suivre de quatre points d'exclamation. Un auteur dramatique ne ponctue pas comme un historien. Enfin, on ne ponctue pas en vers comme en prose.

La ponctuation est donc une chose essentiellement personnelle; de là cette conséquence à laquelle je voulais vous amener, à savoir que le lecteur doit d'autant plus s'attacher à la reproduction scrupuleuse des signes ponctuatifs, que ces signes font partie de la pensée intime de l'auteur; attentivement étudiés et observés, ils nous aident à comprendre et à rendre le sens et la valeur de sa phrase.

Je lis dans Victor Hugo :

L'histoire s'extasie volontiers devant Micner Ney, qui, né tonnelier, devint maréchal de France; et devant Murat, qui, né garçon d'écurie, devint roi.

Ces trois lignes sont caractéristiques, car il suffit de les bien ponctuer pour les bien lire; et il suffit, pour les mal lire, de les mal ponctuer. Voyez, en

---

effet, comme la multiplicité des signes ponctuatifs ajoute ici à la mise en relief de la pensée. Marquez, en lisant, une virgule après Michel Ney, une virgule après Murat, une virgule après qui, une virgule après garçon d'écurie, un point après roi, et vous aurez du même coup dessiné nettement toutes les articulations de cette phrase et placé l'accent sur les quatre mots de valeur : *tonnelier, maréchal de France, garçon d'écurie* et *roi*. Peut-être y a-t-il un point et virgule qui vous étonnera, c'est celui qui suit *maréchal de France*, et précède *et* Murat. En effet, le *et*, constituant un lien entre deux membres de phrase, le point et virgule qui marque une sorte de séparation, semble contredire le *et* qui marque un trait d'union. C'est pourtant le point et virgule qui a raison. Pourquoi? D'abord, parce que le temps d'arrêt qu'il nécessite, permet de donner toute son importance au mot *maréchal de France* : puis, remarquez-le bien, la conjonction *et* ne lie pas entre eux les deux mots qui se touchent, *maréchal de France* et *Murat*, mais bien, ce qui est fort différent, la première proposition de la phrase, commençant par Michel Ney, et la seconde, commençant par Murat. Ces deux propo-

sitions formant les deux parties de la phrase, c'est-à-dire les deux termes de la pensée, il s'agit de les mettre en présence et non de les amalgamer ensemble ; donc le point et virgule est le signe juste.

Les auteurs dramatiques *punctuent dramatiquement*. Je veux dire par là que les signes ponctuatifs employés par eux sont l'image des sentiments exprimés par leurs personnages.

Prenons ces vers du *Misanthrope* :

PHILINTE

Et je crois qu'à la cour de même qu'à la ville,  
Mon flegme est philosophe autant que votre bile.

ALCESTE

Mais ce flegme, Monsieur, qui raisonne si bien,  
Ce flegme, pourra-t-il ne s'échauffer de rien ?

Philinte, l'homme paisible, laisse tranquillement échapper son vers, sans le couper par aucun signe ponctuatif. Mais que répond l'impétueux Alceste ? *Mais ce flegme, (virgule), Monsieur, (virgule), qui raisonne si bien, (virgule), ce flegme, (virgule), pourra-t-il, etc.*

Ces virgules répétées ne sont-elles pas comme autant de signes d'impatience ? n'entendez-vous

---

pas, en le lisant, l'accent de colère d'Alceste? Ne portent-elles pas avec elles l'intonation des mots qu'elles séparent? Faites donc attention, en lisant les auteurs dramatiques, à leurs signes ponctuatifs : car, comme ils écrivent pour être lus tout haut, ils *entendent* ce qu'ils écrivent, et leurs virgules, leurs points et virgules, leurs points d'exclamation, sont des indications de diction.

Je vous ai dit que la ponctuation reflétait le génie même des écrivains.

Prenons pour exemple Fénelon et Pascal.

Fénelon est un génie essentiellement fluide; paroles et pensées s'écoulent de sa plume avec le mouvement calme et continu de l'eau d'une source; pas de points d'arrêt, pas de heurts, pas de chocs d'idées, pas de contrastes violents, pas d'efforts; donc peu de ponctuation. Il faut le lire comme il écrit, et mettre dans la reproduction des signes ponctuatifs la sobriété qu'il met dans leur emploi.

Lisez ces admirables lignes de *Télémaque* sur les champs Élysées :

Une lumière pure et douce se répand autour des corps de ces hommes justes, et les environne de ses rayons comme d'un vêtement. Cette lumière n'est pas

semblable à la lumière sombre qui éclaire les yeux des misérables mortels, et qui n'est que ténèbres; elle pénètre plus subtilement les corps les plus épais que les rayons du soleil ne pénètrent le plus pur cristal; elle n'éblouit jamais, au contraire elle fortifie les yeux et porte dans le fond de l'âme je ne sais quelle sérénité.

Examinez cette phrase et remarquez avec quelle mesure les signes ponctuatifs y sont espacés. Imitiez cette mesure. Le lecteur qui mettrait une virgule après *cette lumière* de la seconde phrase, ou après *les corps les plus épais* de la troisième, ou après *elle fortifie les yeux*, détruirait tout le charme de cette incomparable effusion de langage.

Voici maintenant un passage de Pascal, dans la *Provinciale sur l'homicide* :

Concevez donc que, pour être exempt d'homicide, il faut agir tout ensemble, et par l'autorité de Dieu, et selon la justice de Dieu, et que, si ces deux conditions ne sont jointes, on pèche, soit en tuant avec son autorité, sans sa justice, soit en tuant avec justice, mais sans son autorité. De la nécessité de cette union, il arrive, selon saint Augustin, que celui qui sans autorité, tue un criminel, se rend criminel lui-même, par cette raison principale, qu'il usurpe une autorité que Dieu ne lui a pas donnée, et que les juges, au contraire, qui ont cette autorité, sont néanmoins homicides, s'ils font mourir un innocent contre les lois qu'ils doivent suivre.

Que de virgules! que de temps d'arrêt! Que de signes qui vous disent : N'allez pas trop vite. Le lecteur doit bien se garder d'en omettre un seul. Chacun a sa valeur et sa fonction dans la puissante construction de cette phrase. Deux mots la dominant; le mot justice et le mot autorité; ils se répètent, l'un six fois, l'autre trois fois, en huit lignes; eh bien! il faut chaque fois les remettre en relief, non seulement par l'accent, mais par la ponctuation. Le lecteur qui croirait alléger la phrase, en supprimant quelque temps d'arrêt, lui ôterait toute sa force et toute sa clarté.

Je vous ai dit que la poésie a sa ponctuation particulière. Souvent cette ponctuation est toute de sentiment; l'auteur ne la marque pas; c'est au lecteur à la trouver, en consultant le rythme et la rime.

Prenons ces vers de Lamartine :

Ainsi tout change, ainsi tout passe,  
Ainsi nous-même nous passons,  
Hélas! sans laisser plus de trace,  
Que cette barque où nous glissons,  
Sur cette mer où tout s'efface.

Supposez cette phrase en prose; évidemment



vous ne mettez pas de virgule après « plus de trace », vous en mettez une après « cette barque », vous direz :

« Ainsi nous-même nous passons, hélas ! sans laisser plus de trace que cette barque, où nous glissons sur cette mer où tout s'efface. »

Voilà la véritable ponctuation correcte et grammaticale. Mais la poésie a sa grammaire à elle, et vous vous arrêtez en lisant après *trace*, après *glissons*, pour laisser au vers sa délicieuse harmonie qui naît de l'entrelacement des rimes.

Je vous ai dit que la ponctuation se modifiait selon les époques. Les petits points sont inconnus au dix-septième siècle. Que représentent les petits points ? Une phrase inachevée. Qu'expriment-ils ? Plusieurs sentiments divers. Ce qu'on hésite à dire, ce qu'on rougit de dire, ce qu'on redoute de dire, ce qu'on n'ose pas s'avouer à soi-même, ce dont on ne se rend pas compte, ce qu'on veut laisser deviner, se rend à merveille par les petits points. Les petits points vont bien au balbutiement de la colère, au bégayement de la peur, au trouble de la passion, à la menace contenue. Le *Quos ego....* de Virgile, nous en offre un

---

admirable exemple. C'est surtout dans le dialogue dramatique qu'ils trouvent place. Diderot est le premier que je vois en faire usage, et abus. Le *Père de famille* en est rempli, c'était chez lui parti pris et système. Laharpe disait : Diderot multiplie les petits points dans le dialogue écrit, pour qu'il représente plus au naturel le dialogue parlé. Scribe, de notre temps, a été le grand inventeur des petits points. Ils correspondent à la nature de son esprit et au caractère de son théâtre. Sa préoccupation principale est d'aller vite. Il a toujours peur de laisser languir l'action, et de faire languir le spectateur. La crainte d'impatienter le rend impatient. Un jour que je lui reprochais une tournure trop elliptique. — « Oh ! mon cher ami, je n'ai pas le temps, il faut que je marche, l'action me presse ; c'est ce que j'appelle le style économique. » Or, les petits points sont ce qu'il y a de plus économique en fait de langage, puisqu'ils suppriment les mots. La comédie de Scribe, courante et toute d'action, en dit le moins qu'elle peut. Elle est pleine de sous-entendus. Elle compte sur le jeu de l'acteur, pour compléter la pensée ; parfois même, les petits points ne sont

qu'une habitude de sa plume. Lisez ce passage dans le quatrième acte de la charmante comédie de *Bertrand et Raton*.

RATON (*seul*).

Cela ne fera pas mal!... Je ne serai pas fâché de savoir ce que j'ai à faire!... Car tout retombe sur moi et je ne sais auquel entendre... Maître, où faut-il aller?... Maître, qu'est-ce qu'il faut dire?... Maître, qu'est-ce qu'il faut faire?... Est-ce que je sais? Je leur réponds toujours : Attendez!... Je ne risque rien d'attendre... il peut arriver des choses... Tandis qu'en se pressant...

Hé bien, ôtez tous ces petits points, sauf peut-être les derniers, et le sens de la phrase n'en sera pas moins clair, la phrase elle-même n'en sera pas moins vive. Ils n'expriment que l'ardeur naturelle de l'esprit de l'auteur. Aujourd'hui où l'on lit beaucoup de comédies dans les réunions de famille, il faut tenir grand compte des petits points. Ils offrent parfois d'heureuses ressources au lecteur. Ils l'aident à exprimer l'inexprimable. Chose singulière, il est même bon de temps en temps, en poésie; de convertir les virgules en petits points.

Permettez-moi de vous en citer un curieux exemple. Je l'emprunte à un passage adorable d'André Chénier.

Parfois, las d'être esclave et de boire la lie  
De ce calice amer que l'on nomme la vie,  
Las du mépris des sots qui suit la pauvreté,  
Je regarde à la tombe, asile souhaité !  
Je souris à ma mort volontaire et prochaine,  
Je me prie, en pleurant, d'oser rompre ma chaîne ;  
Le fer libérateur qui percerait mon sein,  
Déjà frappe mes yeux et frémit sous ma main ;  
Et puis mon cœur s'écoute et s'ouvre à la faiblesse ;  
Mes écrits imparfaits, mes amis, ma jeunesse,  
L'avenir incertain, car à ses propres yeux  
L'homme sait se cacher d'un voile spécieux ;  
A quelque noir chagrin qu'elle soit asservie,  
D'une étreinte invincible il embrasse la vie,  
Et va chercher bien loin, plutôt que de mourir,  
Quelque prétexte ami pour vivre et pour souffrir.

Voilà certes un délicieux morceau. Mais croyez-vous que dans ces vers, *mes écrits, ma jeunesse, l'avenir incertain*, croyez-vous que les virgules placées entre ces trois mots suffisent à en marquer le caractère suspensif ? Non ! Il y faut les petits points ; s'ils ne sont pas écrits dans le texte, c'est au lecteur à les y introduire. Le lecteur est un

traducteur. Or les virgules, les points, les points et virgules, ont quelque chose de sec et de positif. C'est une série de petites barrières posées sur la route. Mais les petits points ne se contentent pas de suspendre le mot, ils prolongent le son ! Ce son, modifié par eux, exprime musicalement les sentiments cachés dans les mots. Ayez donc bien soin, si vous lisez tout haut ces vers de Chénier, de mettre des petits points au commencement du neuvième vers... après : « Et puis mon cœur, etc. »

Mettez-les entre tous ces mots :

« Mes écrits imparfaits,... mes amis,... ma jeunesse,... l'avenir incertain... »

Enfin, ne les oubliez pas après :

« Quelque prétexte ami... pour vivre... et pour souffrir. »

Ajoutons bien vite que les petits points, dans le style, ne doivent être employés que par exception et avec une grande mesure. Multipliés, ils ressemblent à une prétention ou à une négligence ; ils ôteraient au langage, toute sa solidité, et toute sa gravité.

Vous trouveriez peut-être quelque intérêt à voir, comme il est impossible, sans la ponctuation, de

mener à bien la lecture de quelqu'une de ces longues phrases de Montaigne, tout enchevêtrées d'incidences et toutes bourrées de citations. Mais j'en ai assez dit pour vous faire sentir que la règle de la ponctuation ne saute pas seulement aux yeux, qu'elle va jusqu'à l'esprit et jusqu'au cœur. Nous finirons ce chapitre par deux exemples assez piquants de son importance.

Dans l'un ce sont deux amants reconciliés par un point d'exclamation, et dans l'autre, c'est un duel empêché par une virgule. *L'homme à bonnes fortunes* est une comédie célèbre de la fin du dix-septième siècle. Baron, l'élève de Molière, en était l'auteur et y jouait le premier rôle. Au second acte, un billet écrit par lui à Araminte, est remis perfidement par elle, à Lucinde, dont Moncade, l'homme à bonnes fortunes, recherchait la main. Armée de cette lettre écrite à sa rivale, Lucinde arrive à lui, furieuse.

LUCINDE.

Voyons comme tu feras, pour tourner à mon avantage, tout le mépris qui paraît pour moi, dans ce billet.

MONCADE.

Du mépris pour vous.

## LUCINDE.

Oui, cruel, et dans toute son étendue. Écoute. (*Lisant.*)  
« Je suis à la campagne depuis deux jours, et j'y suis sans Lucinde. La complaisance que je suis obligé d'avoir pour une tante malade, me fait rester ici dans une étrange solitude. N'essaiera-t-on point de me la rendre supportable? Si vous ne vous chargez de ce soin, Lucinde, toute la terre ensemble n'en viendrait pas à bout. Je n'aimerai et n'adorerai que vous de ma vie. Adieu. »

La position est embarrassante, la trahison palpable! comment va-t-il se tirer de là? En disant qu'on a contrefait son écriture? Mauvais moyen! Il en emploie un autre, plus simple, et très propre à faire valoir le talent de l'acteur. Baron, après avoir soutenu à Lucinde que cette lettre était pour elle, la prenait, et la lisait tout haut à son tour, sans y changer un mot, elle s'en serait aperçue, mais en modifiant dans le débit un signe ponctuatif, chose fort facile, et fort naturelle, dans un temps où la ponctuation était moins rigoureuse, et dans une lettre, c'est-à-dire dans un genre d'écrit où l'on ne ponctuait quasi pas.

## MONCADE.

Donnez-moi, ce billet, madame, je vous prie. (*Lisant.*)  
« Je suis à la campagne depuis deux jours, et j'y suis

sans Lucinde! (*Point d'exclamation*)! La complaisance que je suis obligé d'avoir pour une tante malade, me fait rester ici dans une étrange solitude! N'essaiera-t-on point de me la rendre supportable? Si vous ne vous chargez de ce soin, Lucinde! (*Second point d'exclamation*)! Toute la terre ensemble n'en viendrait pas à bout. Je n'aimerai et n'adorerai que vous de ma vie. Adieu.» (*Après avoir lu.*) Ce billet est rempli de mépris pour vous?

## LUCINDE.

Ah! Moncade, Moncade, vous avez bien des ennemis, ou je suis bien faible.

Vous le voyez! Qui a renversé tout ce grand échafaudage d'accusation? Qui a dissipé subitement toute cette colère? Un point d'exclamation, mis à la place d'une virgule. Ajoutons que Lucinde avait probablement grande envie d'être convaincue d'injustice.

Voici le second exemple :

Sous la restauration, un homme d'esprit, qui aspirait à passer pour un homme de talent, M. A. de C..., fut décoré, pour des ouvrages, assez anonymes quoique signés. Le jour même de sa décoration, il s'empressa d'aller se montrer au foyer des acteurs de la Comédie française, mais comme il était à la fois très fier, et un peu honteux de cette



distinction, le ruban rouge fleurit si modestement à sa boutonnière, il en dépassa si peu le bord, que le nouveau chevalier avait l'air de le cacher autant que de le montrer. Sur quoi, un de ses confrères fit ce distique.

Votre ruban, Chazet, est trop étroit, d'honneur,  
On le prend pour une faveur.

Chazet se fâcha, et demanda raison au mauvais plaisant. « On ne se bat pour une épigramme, répondit l'autre.

— Je ne me fâcherais pas pour une épigramme ! Mais je ne permets pas qu'on touche à mon honneur. Votre... *trop étroit d'honneur* est une injure. — Du tout ! répondit l'autre. Vous punctuez mal ! Il y a une virgule après étroit, trop étroit, (virgule) d'honneur ! — Oh ! s'il y a une virgule, reprit Chazet, c'est différent ! » Et ils ne se battirent pas. Vous le voyez, cette virgule a peut-être sauvé la vie à un homme !

## CHAPITRE VI

## DE LA POÉSIE DANS LA DICTION

## LA FONTAINE — MOLIÈRE

Les fables de La Fontaine sont le grand livre de récitation et de lecture. On les enseigne aux plus petits enfants; jeunes garçons et jeunes filles y trouvent un sujet d'études et de récompense : Des hommes mûrs se plaisent à y montrer leur talent de diseurs. Des vieillards en citent souvent quelques fragments à l'appui de leurs conseils. Enfin les artistes dramatiques les plus célèbres choisissent volontiers l'occasion de quelque concert, de quelque séance publique, pour faire parler le chat, le lapin ou la fourmi, de cette même voix, qui interprète Clitandre, Arnolphe ou Horace. Il

---

semble donc qu'il n'y ait plus rien à dire sur la façon de lire La Fontaine; tous les secrets d'interprétation de son génie paraissent découverts, et un téméraire seul peut prétendre y trouver un petit coin nouveau. Je crois pourtant qu'il y en a un. Tout ce que La Fontaine a de finesse, de grâce, de sensibilité, de bon sens, de talent dramatique, de candeur même, est merveilleusement rendu par les interprètes. Mais La Fontaine n'est pas seulement un fabuliste, un moraliste, un dramatisse, il est encore poète et peintre. Hé bien, c'est précisément ce côté poétique et pittoresque qui disparaît souvent dans les fables lues; les plus habiles y sont trompés, je crois, par une règle fort juste en soi, mais d'application délicate. Les fables, disent-ils, doivent être lues simplement. Sans doute, mais il y a bien des sortes de simplicité. La simplicité peut être nue, froide, plate, ou expressive, imagée, pathétique. Or, puisque La Fontaine a trouvé le moyen d'être grand poète et grand peintre, en restant dans la vérité et la simplicité, votre devoir, à vous lecteur, est d'être poétique et pittoresque, sans cesse d'être simple et vrai.

Prenons quelques exemples :

Du palais d'un jeune lapin,  
 Dame belette, un beau matin,  
 S'empara... C'est une rusée!  
 Le maître étant absent, ce lui fut chose aisée.  
 Elle porta chez lui ses pénates, un jour  
 Qu'il était allé faire à l'aurore sa cour,  
 Parmi le thym et la rosée.

J'ai entendu dire cette fable par un homme qui a porté l'art de la diction jusqu'au génie, par M. Samson. Hé bien, M. Samson se trompait, je crois, dans ce passage.

Il disait *Du palais*, comme s'il y avait *du logis*, *Dame belette*, comme s'il y avait *la belette*, *Elle porta chez lui ses pénates*, comme s'il y avait *s'installa*, et il était allé faire à l'aurore sa cour,

*Parmi le thym et la rosée,*

comme s'il y avait *qu'il était allé brouter le thym dans la rosée*. Sous prétexte de naturel et de vérité, il dissimulait la poésie de ces mots... *palais...*, *pénates...*, *faire à l'aurore sa cour*, il demandait pour ainsi dire grâce pour eux, il les noyait dans le cours de la diction. J'ose penser contre lui qu'il

faut les faire valoir. L'art de La Fontaine a été précisément de mettre côte à côte et sans dissonance, dans ce court passage, des vers de pure comédie, comme *s'empara... c'est une rusée*. Des vers de simple récit comme :

*Le maître étant absent, ce lui fut chose aisée.*

Et les plus fraîches images poétiques. Puisque ces contrastes font si bon ménage dans sa fable, arrangez-vous pour qu'ils se marient aussi heureusement dans la diction. Soit ! direz-vous, mais comment ? le moyen est bien simple. Prononcez ces mots, *palais, pénates... faire à l'aurore sa cour*, avec une petite emphase ironique, ayez l'air, par votre intonation, de vous moquer un peu vous-même, de ces mots ; ils garderont leur effet et perdront leur apprêt ; La Fontaine les a écrits en souriant, souriez en les disant.

Un autre exemple :

Un pauvre bûcheron tout couvert de ramée ;

Beaucoup de lecteurs disent ce vers comme s'ils parlaient seulement d'un pauvre homme qui a une lourde charge de bois sur le dos ; *ils le plai-*

gnent, ils ne le *peignent pas*; le mot *ramée* devient un mot masculin, ils ne prononcent pas l'*e* muet, cet admirable vers n'est plus que le récit d'un fait; chez La Fontaine c'est un fait et un tableau! Loin de simplifier ce vers par la diction, il faut pour ainsi dire l'allonger! loin de supprimer l'*e* muet, il faut le prolonger! on prolongera ainsi la *ramée* elle-même! J'ai besoin de voir, en vous entendant, ce pauvre vieux, enfoui, enseveli au centre d'un amas de branchages qui déborde de tous les côtés! Hé bien, étoffez la voix sur le mot *couvert*, mettez trois *e* muets à *ramée*, et au lieu d'un simple détail de narrateur, vous aurez ce qui est dans La Fontaine, un grand vers de poète et de peintre.

Autre exemple :

Les alouettes font leur nid  
 Dans les blés quand ils sont en herbe,  
 C'est-à-dire environ le temps  
 Que tout aime et que tout pullule dans le monde!

Nous tenons là en plein relief, un des caractères du génie de La Fontaine. Trois premiers vers, très simples, terre à terre, presque prosaïques,

aboutissant tout à coup à un grand vers à la Lucrèce, un vers superbe de tournure et d'énergie, et qui saute par-dessus la règle de césure, pour s'épandre plus largement. Or, savez-vous quelle faute se commet presque toujours ? on récite tout ce passage sur le même ton ; de façon qu'il va se perdre, se noyer dans la simplicité des trois premiers vers, ce splendide quatrième vers qu'il faut lancer à plein vol, les ailes étendues, comme un oiseau éclatant qui se lève tout à coup d'un buisson, et vous éblouit en s'envolant.

Autre exemple tiré de *l'Ours et l'Amateur des jardins*.

Non loin de là, certain vieillard  
 S'ennuyait aussi de sa part,  
 Il aimait les jardins, était prêtre de Flore,  
 Il l'était de Pomone encore,  
 Ces deux emplois sont beaux, mais j'y voudrais parm  
 Quelque doux et discret ami.

Sentez-vous le contraste entre ces deux premiers vers, si modestes d'allure, et la tournure poétique des quatre autres ? Oui ! Eh bien faites le sentir ! Il est surtout un mot que je vous recommande, c'est le mot *parmi*. Il y a une faute grammaticale

dans ce mot ainsi employé. *Parmi* est une préposition, il doit toujours être suivi d'un régime. Or, La Fontaine l'emploie absolument, comme un ad-  
verbe. Mais avec quelle grâce touchante! Ce  
terme, ainsi jeté tout seul à la fin du vers, a quel-  
que chose d'inachevé, d'inexprimé qu'il faut tâ-  
cher de rendre par la voix. Arrêtez-vous sur la  
voyelle finale, trouvez moyen, par la douceur du  
ton, de peindre dans ce mot si court, le double  
charme de ce que possède ce vieillard et de ce qui  
lui manque, faites-moi rêver! Je pourrais multi-  
plier les exemples à l'infini; ceux-ci suffisent pour  
rendre ma pensée, que je résume dans ce conseil.  
Quand vous trouvez dans un vers, un grain de  
poésie, recueillez-le précieusement, comme une  
parcelle d'or, et encadrez-le dans le cours de la  
phrase, il éclairera tout le reste.

Le nom de La Fontaine appelle le nom de Mo-  
lière, et ce que je dis de l'un, je le dis de l'autre.  
Molière aussi n'est pas seulement un moraliste, un  
observateur, c'est un poète. Les acteurs l'oublient  
trop. Quelques-uns finiraient par me faire haïr  
ces beaux mots de naturel et de vérité, à force de  
s'en servir pour en étouffer un qui les vaut bien,



c'est le mot poésie. Vous souvenez-vous des premiers vers de l'*École des maris* ?

Ne voudriez-vous point, par vos belles sornettes,  
Monsieur mon frère aîné, car, Dieu merci, vous l'êtes  
D'une vingtaine d'ans, à ne vous rien celer,  
Et cela ne vaut pas la peine d'en parler ;  
Ne voudriez-vous point, dis-je, sur ces matières,  
De nos jeunes muguets m'inspirer les manières ?  
M'obliger à porter de ces petits chapeaux,  
Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux ;  
Et de ces blonds cheveux de qui la vaste enflure,  
Des visages humains offusque la figure ?  
De ces petits pourpoints, sous les bras se perdants,  
Et de ces grands collets jusqu'au nombril pendants ?  
De ces manches, qu'à table on voit tâter les sauces,  
Et de ces cotillons appelés hauts-de-chausses ?  
De ces souliers mignons, de rubans revêtus,  
Qui vous font ressembler à des pigeons pattus ?  
Et de ces grands canons où, comme en des entraves,  
On met tous les matins ses deux jambes esclaves,  
Et par qui nous voyons ces messieurs les galants,  
Marcher écarquillés ainsi que des volants ?

Hé bien, j'ai vu des artistes très éminents se contenter, dans ce passage, d'être spirituels, mordants, sarcastiques. Je ne pouvais pas m'empêcher de leur dire par la pensée : « Mais au nom du ciel ! soyez donc peintres aussi ! Molière dans

---

ces vingt vers a jeté là sur le papier, cinq ou six personnages, vivants comme s'ils sortaient du crayon de Callot, et tout étincelants, comme s'ils sortaient du pinceau de Rubens! Le visage, les cheveux, le chapeau, le manteau, les souliers, les canons, les collets, les manches, tout cela vit, remue, éclate, miroite, papillote!... faites donc entrer dans votre débit, tout ce tapage de couleurs! Que votre parole aussi étincelle et flamboie!... Votre force de sarcasme comique s'en accroîtra d'autant. Tous les traits railleurs sortiront d'autant plus aigus de la bouche de Sganarelle que ce seront des silhouettes vivantes, et non de froides observations de moraliste! » Je m'arrête parce que je ne m'arrêterais pas.... et je finis en disant : La poésie est dans l'art ce qu'est un tabernacle dans un temple, ne passez jamais devant elle sans vous incliner!

## CHAPITRE VII

## UNE RÈGLE QUI NE SAUTE PAS AUX YEUX

LE MOT DE VALEUR. — SON IMPORTANCE  
SON CARACTÈRE. — SOUVENIR DE L'ACADÉMIE.

Voici une règle presque aussi importante que la règle de la ponctuation, mais, au lieu de sauter aux yeux, elle s'y cache. Aucun signe matériel ne la signale; il faut aller la chercher dans tous les coins de la phrase; tantôt elle est au commencement, tantôt à la fin, tantôt au milieu; elle porte tour à tour sur un adjectif et sur un substantif; sur un verbe et sur une préposition; elle repose, je ne dirai pas indifféremment, mais successivement, sur un mot éclatant ou sur un mot ob-

scur, visible seulement *to the mind's eye*, comme dit Shakespeare, à l'œil de l'esprit.

Cette règle est la règle du mot de valeur.

Talma disait : « Il y a dans tout rôle bien fait, un vers, un cri, une parole, qui résume le rôle tout entier. Quand j'étudie une pièce, mon premier soin est de découvrir ce vers révélateur, au milieu des trois ou quatre cents que je dois débiter, et, une fois ce vers trouvé, je m'applique à y conformer pour ainsi dire tous les autres ; je veux que mon personnage entier lui ressemble. Ainsi, dans *Oreste*, au troisième acte, dans la scène entre Pylade et Oreste, je trouve un alexandrin qui prépare le meurtre, qui peint la fatalité descendue sur ce malheureux, et raconte tous les orages de cette âme dévouée à la fois à la passion et au crime...

Mon innocence enfin commence à me peser !

« Pour bien jouer Oreste, il faut porter ce vers écrit sur le front. »

Or, ce qui est vrai pour les rôles est vrai pour la plupart des phrases. Il y a dans la plupart des phrases bien faites, je pourrais presque dire dans

---

toutes, un mot où se résume le sens entier de la phrase, la pensée de l'auteur, c'est le mot de valeur. La difficulté est de le trouver, et, une fois trouvé, l'important est de le mettre en lumière par la diction, de le distinguer des autres mots, de l'élever pour ainsi dire au milieu d'eux, comme un phare qui éclaire tout ce qui l'entoure. Il est bien entendu que cette mise en relief doit être proportionnée à l'importance du mot et à l'importance de la phrase elle-même. Tous les mots de valeur n'ont pas la même valeur; mais, éclatants ou à demi voilés, simples ou extraordinaires, ils jouent, dans toute proposition, un rôle qui, bien compris et bien rendu par le lecteur, donne à son débit une clarté et une force singulières.

Rien de tel que les exemples comme preuves. Citons donc quelques passages d'auteurs connus et commençons par les plus simples :

Sous le nom de liberté, les Romains se figuraient un état, où les hommes ne sont esclaves que de la loi, et où la loi est plus puissante que les hommes.

Quel est le mot de valeur de ces quelques

lignes? Il y en a deux : *liberté* et *loi*. Ce sont comme les deux pôles de cette phrase; c'est sur eux qu'elle repose. Il faut donc prononcer ces deux mots avec un accent plus marqué que les autres, les placer en vedette, si je puis m'exprimer ainsi. Autrement votre phrase pourra être claire, mais elle ne dira pas tout ce qu'elle veut dire. Elle ne se gravera pas fortement dans l'esprit de l'auditeur.

Je lis dans Fénelon :

Il n'est pas naturel de remuer toujours les bras en parlant; il faut remuer les bras parce qu'on est animé, mais il ne faudrait pas les remuer pour paraître animé.

Quel est le mot de valeur de cette phrase? C'est *paraître*. Car que veut prouver Fénelon? Que les gestes de l'orateur ne sont bons qu'à la condition d'être sincères, c'est-à-dire en accord avec ses sentiments réels. Hé bien, accentuez le mot *paraître*, et soudain la pensée de l'auteur se manifeste dans toute son évidence.

La Bruyère fait ce portrait d'un riche imbécile :

L'or éclate, dites-vous, sur les habits de Philémon?

---

Il éclate de même chez les marchands. Il est habillé des plus belles étoffes? Le sont-elles moins, toutes déployées dans les boutiques ou à la pièce?

Quel est mot de valeur de cette phrase, le mot qui résume l'idée de La Bruyère? Vous me direz peut-être que c'est *l'or éclate*, car La Bruyère se propose de peindre la magnificence des habits de Philémon; sans doute; mais il se propose autre chose : *l'or éclate* est un des mots de valeur de la phrase, mais ce n'est pas le mot caractéristique. — C'est peut-être : *toutes déployées dans les boutiques*? — Non! Sans doute, là encore, il faut un certain déploiement de voix; mais *l'accent*, *l'intonation* dominante doit porter ailleurs. — Où donc? — Sur... *de même*... et sur... *moins*. Voilà où est cachée l'idée de La Bruyère. Son dessein n'est pas de peindre un homme bien habillé, mais un sot dont la personne n'est que le portemanteau de ses habits, et il assimile cette personne au comptoir du marchand et à la table d'une boutique. Seulement, au lieu d'élever la voix sur *de même*, et sur *moins*, il faut l'abaisser, prendre un ton très simple, car il s'agit de rabattre la vanité de ce richard imbécile.

---

Je me rappelle quatre vers d'Alfred de Vigny, très beaux et très caractéristique au point de vue *du ton* qu'on doit mettre au mot de valeur :

Pleurer, gémir, prier, est également lâche !  
Fais énergiquement ta dure et lourde tâche  
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,  
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler.

Le mot de valeur est évidemment *sans parler*. faut-il le marquer en élevant la voix ? non, car le mot ainsi prononcé aurait un air de forfanterie, ce qui est le contraire du stoïcisme. Le stoïque est calme. Il faut dire, *sans parler*, dans le bas de la voix, et simplement.

La Fontaine, dans son admirable fable « le Lion », met dans la bouche du renard consulté par le léopard :

En vain nous appelons mille gens à notre aide,  
Plus ils sont, plus il coûte ! Et je ne les tiens bons  
Qu'à manger leur part de moutons !  
Apaisez le lion ! seul il passe en puissance  
Ce monde d'alliés, vivant sur notre bien.

Quel est le mot de valeur ? Est-ce... *plus ils sont, plus il coûte* ? Non. Est-ce *manger leur part de*



*moutons*, qui peignent si bien la gourmandise des parasites? Non. Est-ce ce beau vers :

Seul il passe en puissance  
Ce monde d'alliés, vivant sur notre bien.

— Non. — Qu'est-ce donc? — C'est *apaisez!* Que se propose le renard? Que conseille-t-il? La prudence, voire même un peu de platitude. *Apaisez le lion.*

Encore une citation bien caractéristique dans *Britannicus*, acte IV<sup>e</sup>, scène d'Agrippine et de Néron :

Vous régnez! Vous savez combien votre naissance,  
Entre l'empire et vous, avait mis de distance;  
Les droits de mes aïeux, par Rome consacrés,  
Étaient même, sans moi, d'inutiles degrés.

Quel est le mot de valeur de ces quatre vers? C'est : *sans moi*. Il résume non seulement cette phrase, mais tout le discours d'Agrippine, qui n'a pas moins de quatre-vingts vers; car pendant cette longue récrimination, elle ne prononce pas une syllabe où elle ne dise à Néron : Tu me dois tout. Ce mot, *sans moi*, détaché avec une grande force, éclairera donc la scène tout entière.

Je pourrais multiplier les exemples. J'aime mieux vous laisser le soin et le plaisir de les trouver vous-même. Car il n'y a pas de travail plus intéressant et plus profitable. Cette recherche vous donne des yeux de lynx, pour fouiller du regard dans tous les coins de la phrase. Vous voilà forcé de scruter la pensée de l'auteur, de peser toutes ses paroles. Autant de voyages de découvertes très fructueux! Puis, les mots de valeur une fois trouvés, vous verrez comme les accents ainsi répandus sur les paroles caractéristiques, étoilent la phrase, et donnent de grâce, de variété et de vérité au débit! Quelquefois cette lumière jette sur une pensée un jour inattendu.

Il y a quelques semaines, à l'Académie nous travaillions au dictionnaire historique<sup>1</sup>. Nous

1. Le *Dictionnaire historique* est différent de ce qu'on appelle le *Dictionnaire de l'Académie*; en ce sens que celui-ci est le dictionnaire d'aujourd'hui, et que l'autre est le dictionnaire d'autrefois. L'un constate le sens, l'usage actuel des mots; l'autre s'occupe de leur histoire, de leur biographie; il marque à quelle époque ils sont entrés dans la langue, les diverses acceptions qu'ils ont prises successivement, et cela, au moyen de citations chronologiques qu'on emprunte aux divers écrivains de tous les temps.

---

nous occupions du mot *artistes*; on énumérait toutes les significations de ce mot au xviii<sup>e</sup> siècle. Arrive cette citation tirée de Voltaire : « Il est « rare qu'un homme puissant, quand il est « artiste, favorise les bons artistes. » La phrase, lue à haute voix, plut médiocrement à l'assemblée. Cette répétition du mot artiste parut lourde, et on ne parlait pas moins que de biffer ces deux lignes; je me permis alors de dire à mes confrères : « La faute n'est peut-être pas à la phrase, mais à la façon dont elle a été lue.

— Comment cela?

— Mettez en relief par l'accent, le mot de valeur, et vous verrez que la phrase est signée de l'esprit de Voltaire comme de son nom.

— Quel est donc le mot de valeur ?

— C'est *bons*. Qui a inspiré en effet cette réflexion à Voltaire ? C'est le cardinal de Richelieu, et sa sévérité à l'égard de Corneille. L'auteur de *Pyrame* ne pouvait pas pardonner à l'auteur du *Cid*. Hé bien, la jalousie du cardinal et la malice de Voltaire sont écrites dans le mot *bons*. Faites-le valoir, marquez-en fortement le sens moqueur, et la phrase aura tout son

---

prix. » Ma remarque parut juste, et la citation fut maintenue.

Le lecteur ne trouve pas de pareilles bonnes fortunes dans toutes les phrases, et il y aurait autant de puérité que d'affectation, à vouloir clouer des accents intentionnels, sur des mots insignifiants ! Mais voulez-vous, pour l'application de cette règle, un guide sûr, infaillible ? Ecoutez parler les enfants. Pourquoi ? A cause de leur vérité d'accent. Ce ne sont pas eux qui laissent échapper le mot de valeur. Ils tombent dessus avec une justesse et une audace d'intonation qui m'émerveille toujours. C'est en les écoutant que je me suis rendu compte de cette règle. Les enfants sont les premiers maîtres de lecture du monde... quand ils ne lisent pas.

## CHAPITRE VIII

## ESPRIT ET ORDONNANCE D'UN MORCEAU

Un des plus grands avantages de la lecture à haute voix, est de nous fournir un excellent moyen de critique littéraire. Apprendre à lire un morceau, c'est apprendre à le juger. L'étude des intonations devient forcément l'étude des intentions. On ne peut arriver à bien exprimer la pensée de l'auteur, qu'en s'en pénétrant profondément, et on s'en pénètre d'autant plus, qu'on cherche à la bien exprimer. Il y a des beautés cachées, qui ne se révèlent qu'à celui qui veut les traduire par les sons; les sons donnent une vie nouvelle aux mots, et la voix les revêt comme d'une lumière qui les fait mieux voir. Souvent aussi, votre étude

---

vous aide à découvrir des défauts inaperçus ; tel passage qui vous avait séduit, telle expression qui vous avait ébloui, vous apparaît déclamatoire ou fausse à cette décisive épreuve. Deux exemples, vous montreront comment la lecture à haute voix nous initie à l'esprit, à la composition, à l'ordonnance d'un morceau. Quel est le premier devoir du lecteur ? De rechercher avant tout le dessin général du fragment qu'il veut lire, ce que j'appellerai son architecture intérieure ; il doit voir quel plan l'auteur a adopté, dans quel ordre les idées se sont présentées à lui, et comment il a réalisé cet ordre de façon à donner à sa pensée toute sa force et tout son éclat. Pensez-y bien, l'ordre n'est pas seulement la clarté, il est aussi la progression, c'est-à-dire le mouvement et l'intérêt.

En voici deux exemplaires frappants :

RACINE. — *Athalie*.

Le quatrième acte d'*Athalie* contient une scène très admirée, souvent citée, et dont cependant, selon moi, on n'a pas mis en lumière toute la

beauté ; c'est celle de l'allocution de Joad à Joas au moment où il lui remet la couronne.

Joad réunit en lui, à ce moment, trois caractères. Il est *père* et *éducateur*, il est *grand prêtre*, il est *prophète*. Joas est à la fois, pour lui, un enfant, un élève et un roi. De là, dans son langage, un singulier et nécessaire mélange de tendresse, de respect, de gravité, et j'ajoute, de crainte. Car, ne l'oublions pas en étudiant ce morceau, Joad n'interroge pas seulement l'avenir avec les yeux de la prévoyance paternelle, il a l'œil du devin, il voit ce qu'il prévoit, confusément sans doute, mais cette obscurité même ajoute à son pressentiment une terreur mystique. Figurez-vous donc bien ces traits si divers de la figure de Joad, puis voyez quelle progression Racine a suivie pour rendre la poétique complexité de ces sentiments, et après cette étude, commencez la lecture à haute voix.

O mon fils ! de ce nom j'ose encor vous nommer !  
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes  
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.  
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur  
Hélas ! vous ignorez le charme empoisonneur,

Du pouvoir absolu vous ignorez l'ivresse,  
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.

C'est le *père* dans ce début, qui parle. Que votre voix soit familière, votre ton affectueux, comme lorsqu'on s'adresse à un petit enfant, avec un mélange de déférence, comme quand on parle à un souverain.

Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,  
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois ;  
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même,  
Qu'il doit tout immoler à sa grandeur suprême ;  
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,  
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné ;  
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime !

Ici c'est l'*éducateur* qui parle. Ces paroles ne sont que la continuation des leçons qu'il a déjà données à Joas. Le ton doit être grave, et reproduire avec une certaine amertume, la cynique et cruelle morale des courtisans.

Ainsi de piège en piège et d'abîme en abîme,  
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,  
Ils vous feront enfin haïr la vérité,



---

Vous peindront la vertu sous une affreuse image.  
Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage.

Le *prophète* entre en scène. Il prévoit vaguement que Joas sera un tyran; son accent doit être celui de l'indignation, de la crainte, et le dernier vers veut être dit avec une explosion de douleur.

Jurez donc sur ce livre et devant ces témoins,  
Que Dieu fera toujours le premier de vos soins;  
Que, sévère aux méchants, et des bons le refuge,  
Entre le peuple et vous, vous prendrez Dieu pour juge;  
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous le lin,  
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.

Ici, changement complet de ton. C'est le *grand prêtre* qui parle, et c'est un serment solennel qu'il requiert. Autorité, gravité pleine de force, voilà le ton nécessaire, avec un accent de douceur compatissante sur le dernier vers.

Vous le voyez, ces diverses indications ne sont que le décalque des quatre caractères de Joad dans cette scène; mais pour le bien dire, il ne suffit pas de reproduire ces quatre aspects. Talma, qui était sublime dans cette scène, faisait sentir ces contrastes, mais il les noyait dans une effusion

---

générale, à la fois paternelle et religieuse, qui ajoutait la beauté de l'harmonie à la puissance de l'expression. Voilà où il faut tendre.

★

Passons maintenant à une pièce de vers très célèbre d'un poète moderne, M. Sully-Prudhomme. C'est *le Vase brisé*. Nous y trouverons, je crois, la matière d'une excellente leçon sur le même sujet.

#### LE VASE BRISÉ

Le vase où meurt cette verveine,  
D'un coup d'éventail fut fêlé ;  
Le coup dut l'effleurer à peine,  
Aucun bruit ne l'a révélé.

Mais la légère meurtrissure,  
Mordant le cristal chaque jour,  
D'une marche invisible et sûre  
En a fait lentement le tour.

Son eau pure a fui goutte à goutte,  
Le suc des fleurs s'est épuisé ;  
Personne encore ne s'en doute,  
N'y touchez pas, il est brisé !

Ainsi parfois la main qu'on aime,  
Effleurant le cœur, le meurtrit!  
Puis le cœur se fend de lui-même,  
La fleur de notre amour périt!

Encore intact aux yeux du monde,  
Il sent croître et pleurer tout bas  
Sa blessure fine et profonde...  
Il est brisé... n'y touchez pas!...

Ce charmant morceau se récite partout. Je l'ai entendu dire en public par des lecteurs habiles; hé bien, faut-il l'avouer, aucun d'eux ne m'a satisfait complètement. Il m'a semblé que, faute d'avoir recherché l'ordonnance générale du morceau, ils tombaient tous dans la même erreur. Entraînés par le charme poétique répandu sur toute la pièce, ils enveloppent ces cinq strophes dans la même harmonie mélancolique; or c'est enlever à ce morceau son principal caractère, le contraste. Rien de plus différent que la première partie et la seconde, que les trois premières strophes et les deux dernières, et l'effet est précisément dans l'imprévu de la comparaison. De quoi s'agit-il en effet dans les premières strophes? D'un vase fêlé. Il n'y a pas là de quoi s'attendrir.

Ce qui convient dans les quatre premiers vers, c'est donc le ton simple du récit. La seconde strophe est une description, une description pleine de pittoresque et de relief. Peignez avec la voix, ne craignez pas dans ces deux vers :

Mais la légère meurtrissure  
Mordant le cristal chaque jour,

ne craignez pas, dis-je, de faire sentir discrètement l'harmonie quelque peu stridente de cette accumulation d'*r*, meurtrissure, mordant, cristal. Il y a, là-dessous, je ne sais quel petit grincement de scie qu'il faut laisser deviner. Au contraire, dans les deux suivants :

D'une marche invisible et sûre  
En a fait lentement le tour,

ayez bien soin d'exprimer, par la souplesse de la voix, par le déroulement sinueux de la phrase, la marche de la fêlure ; ne vous arrêtez pas après *sûre*, ne faites qu'un vers de ces deux vers, c'est un enlacement.

Quant à la troisième strophe, nous rentrons dans le ton du récit, relevé par une petite pointe de poésie, et terminé familièrement par la crainte de briser un joli petit meuble.

Arrive la quatrième strophe. Changement complet ! Nous entrons dans le domaine du sentiment et de l'émotion. La voix, l'accent, tout se transforme. Plus de ces notes brillantes et claires, propres au pittoresque ; c'est au médium qu'il faut avoir recours. C'est le médium, avec ses timbres profonds et un peu voilés, qui seul peut exprimer ces vers si émus :

Ainsi parfois la main qu'on aime  
Effleurant le cœur, le meurtrit !  
Puis le cœur se fend de lui-même,  
La fleur de notre amour périt !

Chacun de ces mots doit être senti, touchant ; chacune de ces syllabes doit pleurer. Mais ce sont les trois derniers vers qui demandent toute votre intensité d'expression !

Il sent croître et pleurer tout bas  
Sa blessure fine et profonde...  
Il est brisé... n'y touchez pas !

Remarquez-vous cette différence dans le dernier hémistiche, entre la troisième strophe et la dernière. Dans la troisième, il finit par *il est brisé* ; dans la dernière, par *n'y touchez pas*. C'est une leçon de lecture, que ce changement. Liez donc ensemble la fin de l'avant-dernier vers et le commencement du dernier. Dites : *il est brisé !* avec un véritable accent de douleur ; puis, vous arrêtant tout à coup, changez de ton et prenez la voix de la prière pour : *n'y touchez pas !*

## CHAPITRE IX

LECTEURS ET COMÉDIENS  
SOUVENIR DU PÈRE LACORDAIRE

Je rencontrai hier un homme fort versé dans les questions d'enseignement. Il me dit :

« Vous travaillez ardemment à faire introduire dans l'éducation publique et privée la lecture à haute voix ?

— Oui.

— Vous avez demandé et obtenu, dans le département de la Seine, la création de cours de lecture pour les instituteurs primaires et de concours, à la fin de l'année, pour les élèves ?

— Oui, et j'ajoute que plusieurs autres départements suivent l'exemple de Paris, et que le con-

seil supérieur de l'instruction publique a mis la lecture expressive sur tous les programmes d'études.

— Voilà certes des résultats importants ; mais êtes-vous bien sûr que ce que vous appelez un progrès, ne soit pas un danger ?

— Comment ?

— Ne craignez-vous pas qu'en voulant faire de nos élèves des lecteurs, vous n'en fassiez des comédiens ?

— Des comédiens ?

— J'appelle comédiens, des lecteurs qui transportent, dans la lecture à haute voix, des habitudes de déclamation, d'emphase, de gesticulation théâtrale, qui les font ressembler à des comédiens.

— Qui vous inspire cette crainte ?

— L'expérience.

— Quelle expérience ?

— Vous avez assisté comme moi à des distributions de prix dans les écoles ou les institutions privées. Pour célébrer la fête, paraît sur une estrade un petit garçon ou une petite fille qui vient réciter quelque morceau de poésie, ou parfois un



---

dialogue à deux personnages. Quels défauts avez-vous remarqués dans le débit et la tenue de ces enfants? Est-ce de la gaucherie? de l'inexpérience? de la timidité? Non, c'est de l'assurance, de l'emphase, de la convention. Ils ont souvent des éclats de voix ridicules, des jeux de physionomie exagérés; ils multiplient presque toujours les mouvements des bras et des jambes; ils lèvent les yeux au ciel; ce ne sont plus des enfants, ce sont de mauvais comédiens. Même observation dans les fêtes de famille où les enfants figurent à l'état de petits acteurs, débitant des fables ou des pièces de vers. J'en dirai presque autant de plusieurs des séances de lectures publiques, où j'ai assisté; j'y retrouve, je ne dis pas toujours, mais trop souvent, ce ton déclamatoire dans le débit et cette exagération dans les gestes, qui me font dire malgré moi : Encore des comédiens! Or, la création de ces cours va multiplier les concours, multiplier les séances publiques de lecture, et, par conséquent, généraliser un mal partiel et exceptionnel. Nos enfants psalmodiaient, ânonnaient et étaient gauches; ils vont déclamer et gesticuler. Mal pour mal, je ne sais pas si je n'aime pas

---

mieux leur voir des défauts d'enfants que des défauts de comédiens. Voilà mon objection. Qu'y répondez-vous ?

— Un seul mot. C'est que l'enseignement de la lecture aura précisément pour but et pour résultat de corriger les défauts que vous l'accusez d'entretenir.

— Voilà une réponse qui me semble reposer sur un paradoxe.

— Du tout, c'est votre objection qui repose sur une confusion de termes. Vous mêlez deux choses absolument distinctes : la lecture à haute voix et la récitation publique.

— Ne sont-ce pas deux formes du même art ? Ne font-elles pas toutes deux partie de l'étude de la diction ?

— Sans doute, mais à une place et à un degré différents. L'une en est le commencement, l'autre la fin ; l'une en est le couronnement, l'autre la base. Voulez-vous voir disparaître une partie des défauts que vous signalez dans les récitations publiques, n'y arrivez qu'après l'étude pratique, régulière, méthodique des principes de l'art de la lecture. Les récitateurs ne sont, la plupart du

---

temps, déclamateurs et comédiens, que parce qu'ils ne sont pas lecteurs.

— Démontrez-moi cela.

— Le seul portrait des deux personnages vous le démontre.

Le récitant est debout; le lecteur est assis.

Le récitant a les yeux libres et promène ses regards autour de lui; le lecteur a les yeux fixés sur la page.

Le récitant a les bras libres comme les yeux; le lecteur a une main occupée à tenir le livre, et l'autre à tourner les feuillets.

Le récitant doit songer non seulement à ce qu'il prononce et à la façon dont il le prononce, mais à son attitude, à sa position, à sa physionomie. Elles font partie de son débit, elles sont pour quelque chose dans l'émission de sa voix et dans l'effet qu'il produit sur son auditoire. Ses jambes mêmes, quoiqu'elles ne fassent rien, le préoccupent; il sait qu'on les voit, qu'on les regarde. Se sentir ainsi tout debout, tout entier en face d'hommes assemblés, vous cause une sorte d'embarras qui ressemble à la pudeur; c'est comme une espèce de nudité. La personne joue donc un grand

---

rôle dans la récitation publique ainsi que dans les représentations théâtrales, et le récitant peut d'autant plus être tenté de se rapprocher du comédien que, comme lui, il a pour but l'applaudissement, et pour mobile la vanité.

— Rien de plus exact que ce portrait, mais il me semble qu'il confirme mes craintes.

— Nullement, car vous ne voyez rien de pareil dans l'élève qui lit sa leçon, en ayant pour seuls auditeurs ses camarades, et pour seul juge son maître. Là, tout est pratique, sérieux, modeste. Le lecteur ne se sert que de sa voix pour exprimer ce qu'il lit ; il ne s'agit pas pour lui d'être applaudi, mais d'être approuvé ; il ne s'agit pas de lire à l'effet, mais de lire juste, correctement : une intonation emphatique, un geste théâtral choqueraient comme une dissonance ou feraient rire comme une prétention ; le caractère même des morceaux lus, qui devront être presque toujours des morceaux simples ou même techniques, fera de la leçon de lecture une leçon de simplicité et de vérité.

— Continuez, continuez, votre opinion me gagne.

— Eh bien ! supposez qu'un élève ne passe au rôle de récitateur qu'après s'être longtemps exercé au rôle de lecteur, nul doute qu'il ne transporte dans l'un les qualités qu'il aura acquises dans l'autre. L'habitude qu'il aura prise de ne compter que sur la voix comme moyen d'expression le préservera de l'abus des gestes, lui en rendra l'emploi moins utile, et, du même coup, lui fera éviter le ton déclamatoire.

— A moins, cependant, dit mon ami en m'interrompant, que le morceau même ne l'y pousse. Voilà, mon cher ami, un de mes grands griefs contre les récitations publiques et contre les concours de lecture : c'est le choix des morceaux. On ne cherche que des compositions à effet ! On fait exprimer aux enfants, aux jeunes gens, des sentiments, des idées supérieures ou étrangères à leur âge, à leur intelligence. Je voudrais pour première règle, dans ces séances de récitation, que le récitateur ne dût jamais dire que ce qu'il sait, ce qu'il sent, ou ce qu'il comprend.

— J'accepte votre amendement, repris-je, et j'ajoute que, ainsi corrigée, ainsi préparée, ainsi remise à son rang, la récitation publique offre

---

d'immenses avantages et donne lieu à une très intéressante observation.

La récitation publique fortifie la mémoire : il faut savoir un morceau beaucoup plus imperturbablement pour le dire dans une assemblée que dans une classe.

Elle fortifie la voix : une grande salle demande au diseur une dépense de son beaucoup plus considérable qu'un petit auditoire.

Elle développe les qualités de prononciation : il faut mieux articuler, mieux ponctuer, mieux respirer, pour être entendu de trois cents personnes que de vingt.

Elle développe le goût : le désir de plaire, d'émouvoir, d'amuser, qui est un des devoirs du récitant, l'oblige à se pénétrer plus profondément des beautés d'un morceau, pour les rendre sensibles au public.

Il n'est pas jusqu'à cette nécessité d'établir un accord harmonieux entre les gestes et la voix, entre la physionomie et les paroles, qui ne soit un excellent exercice de tenue, d'élégance, et qui ne rentre heureusement dans l'ensemble d'une éducation complète.

---

Enfin voici un dernier résultat assez inattendu de la pratique intelligente de la récitation publique, c'est que, au lieu d'induire le diseur à se rapprocher du comédien, elle le conduit à s'en distinguer.

— Ha! ha! reprit en riant mon ami, voilà une conclusion qui me surprend un peu.

— Elle n'est cependant que logique. Qu'est-ce qu'un comédien? Un homme qui cesse d'être lui-même, qui entre pour ainsi dire dans un personnage étranger, et s'efforce de le figurer. Est-ce là la définition d'un habile réciteur? Nullement. Il est, lui, remarquez bien la différence, un traducteur, un interprète de la pensée d'un écrivain; c'est l'écrivain qui est en scène, ce n'est pas lui. Le comédien fait métier de diction; le réciteur est ou un enfant, ou un jeune homme, ou un homme qui exerce passagèrement, en amateur, un art qui n'est pas le sien, et son mérite, je dirais son charme particulier, est précisément de ne point ressembler à un homme du métier. Il y a là une nuance fort délicate, mais marquée; c'est presque une affaire de dignité personnelle. Le jeune homme ou l'homme du monde, qui, en

récitant, a les gestes, les jeux de physionomie du comédien, nous choque, nous embarrasse; il semble qu'il se manque à lui-même. Le but du récitateur est donc tout autre que celui de l'artiste dramatique, je dirais presque que son art est différent. En voulez-vous la preuve? Écoutez quelqu'un de nos grands acteurs réciter une pièce de poésie dans le monde. Qu'essaye-t-il? De ressembler à un homme du monde. Il met dans l'ombre ses habitudes théâtrales : gestes, physionomie, attitude, son de voix, il adoucit tout, il approprie tout à ce cadre nouveau, et mêle à ses plus vifs effets je ne sais quelle réserve, quelle mesure, qui l'assimilent à un amateur.

Je me résume : 1° l'exercice de la lecture est un exercice de classe de grammaire; la récitation publique est un exercice de rhétorique; il faut faire ses classes de grammaire avant la rhétorique; 2° une des premières règles à donner au récitateur est celle-ci : « *Pas de gestes!* » Prenez modèle sur les jeunes filles ou les jeunes femmes qui chantent un morceau de musique; leur chant est d'autant plus expressif qu'elles ne s'expriment qu'avec la voix. Pour faire un bon ré-



---

citateur il faut un lecteur, et jamais un comédien.

Du reste, je ne puis guère mieux terminer ce chapitre important que par un frappant exemple, où vous verrez quelle différence doit séparer le lecteur, du récitateur et du comédien.

Il y a une quinzaine d'années, le père Lacordaire fut élu membre de l'Académie française : son discours de réception achevé, il le lut, selon la coutume, à une commission de sept membres, chargés de l'entendre d'abord. Je faisais partie de cette commission. M. Lacordaire arriva, revêtu de sa robe blanche de dominicain, et avec une gravité de physionomie et d'attitude qui allait bien avec son costume. Quand le moment de lire fut venu, il tira de sa poche non pas un binocle, mais une paire de lunettes, — remarquez la différence — le binocle témoigne encore d'un reste de prétention, c'est une étape vers la vieillesse, mais c'est la première; on n'est plus jeune mais on ne s'avoue pas encore vieux... les lunettes, c'est la grande déclaration de l'extrait de naissance; on abdique. Le père Lacordaire mit donc bravement ses lunettes sur son nez, et lut son discours avec une simplicité pleine de force qui nous charma

---

tous ; on lui prédit unanimement un grand succès. Arrive la séance publique. Il entre, il commence, changement complet ! d'abord plus de lunettes : Il avait eu peur d'éteindre derrière ces deux verres l'éclat célèbre de ses yeux ; il comptait faire des effets de regard. Cette coquetterie mondaine ne me plut qu'à demi dans un prédicateur, et l'amoindrit quelque peu à mes yeux ; le reste acheva ma désillusion. Évidemment il avait appris son discours par cœur, mais il l'avait mal appris, et il voulait avoir l'air de ne l'avoir pas appris du tout. Il commença donc par lire sur son manuscrit, mais c'est là que les lunettes, dédaigneusement écartées, prirent leur revanche. Il suivait les lignes avec peine, et comme il relevait de temps en temps la tête pour permettre à ses yeux de lancer quelques éclairs sur l'auditoire, il ne retombait pas toujours juste sur le mot à dire ; son doigt placé sur la ligne, et qui était chargé de servir de guide à son œil, ne lui indiquait qu'à peu près le passage ; de là des hésitations désagréables dans son débit, des errata fâcheux dans sa prononciation ; ajoutez à cela que ne voulant perdre aucun de ses avan-

---

tages physiques, il avait transporté dans cette salle d'académie, toute la mimique de la chaire ; et ces gestes déclamatoires, ces physionomies propres à terrifier le pécheur, qui peut-être se justifiaient à Notre-Dame par la grandeur du lieu, et la véhémence de l'improvisation, produisaient le plus singulier effet, derrière ce petit pupitre, avec le verre d'eau sucrée, et à propos d'une simple lecture. En l'écoutant, je pensais malgré moi à un acteur de mélodrame, de sorte que ce discours qui eût paru bon s'il l'avait lu, ennuya parce qu'il voulut le jouer.

## CHAPITRE X

L'ART POÉTIQUE D'AUTREFOIS  
ET L'ART POÉTIQUE D'AUJOURD'HUI

BOILEAU. — VICTOR HUGO

On n'apprend pas à lire Victor Hugo en lisant Corneille, ni à lire Lamartine en lisant Racine, ni à lire Alfred de Musset en lisant tel poète d'autrefois que vous voudrez, fût-ce André Chénier ou La Fontaine. Les règles de la lecture changent avec les règles de la poésie. Le nouveau code de la versification est bien plus révolutionnaire qu'on ne se l'imagine. Ce n'est pas seulement le dictionnaire poétique qui s'est étendu, les images poétiques qui se sont renouvelées ou agrandies, les sentiments poétiques qui ont pris pour domaine l'âme tout entière, les sujets poétiques qui se

sont mis à pousser dans tous les coins de la vie et du monde, l'imagination poétique qui n'a plus rien trouvé ni de trop grand, ni de trop petit pour elle... non! La révolution a porté sur la constitution même du vers français, et surtout du vers alexandrin. La manière dont il fonctionne, dont il vit, dont il marche, sa physiologie et son anatomie, sa structure et son allure, tout est modifié.

De tous les principes prosodiques de l'alexandrin d'autrefois, on n'a laissé debout que le nombre des pieds, l'alternance des rimes masculines et féminines, et une règle, la plus absurde de toutes, la règle de l'hiatus. Quel est le grammairien obtus, quelle est l'oreille doublée de cuir, qui s'est imaginé de déclarer cacophonique, l'alliance des voyelles? Comment la plume de Boileau ne s'est-elle pas révoltée en écrivant cette loi?

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée  
Soit d'une autre voyelle en son chemin heurtée.

Et pourquoi donc faut-il que je m'en garde? Quoi de plus doux que les mots *camélia*, *miette*, *suave*, *fluide*, *ébloui*, *joyeux*? Ces mariages des

---

voyelles dans le sein des mots ne donnent-ils pas lieu à de charmantes harmonies? Qu'on m'explique donc alors comment, dès que les mots sont séparés, ces rencontres deviennent cacophoniques, surtout, lorsqu'en réalité, dans le débit, il y a très peu de séparations de mots absolues, et que le cours de la diction unit les termes les uns aux autres presque aussi étroitement que les syllabes entre elles.

Je regretterai toujours que Victor Hugo, dans sa refonte du vers alexandrin, dans sa puissante création de rythmes lyriques, n'ait pas jeté bas cette règle pédantesque, aussi contraire aux lois de l'harmonie qu'aux traditions de la poésie du seizième siècle.

Ce regret exprimé, rendons-nous un compte précis des modifications introduites dans le vers alexandrin, et pour ce faire, mettons en présence dix-huit vers de *l'Art poétique* de Boileau et une trentaine de vers des *Contemplations*. Le parallèle d'un article du code civil et d'un chapitre du droit coutumier, ne marquerait pas mieux la différence de la législation d'autrefois et de celle d'aujourd'hui :

Pendant les premiers ans du Parnasse français,  
 Le caprice tout seul faisait toutes les lois.  
 La rime, au bout des mots assemblés sans mesure,  
 Tenait lieu d'ornement, de nombre et de césure.  
 Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,  
 Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers ;  
 Marot, bientôt après, fit fleurir les ballades,  
 Tourna des triolets, rima des mascarades,  
 A des refrains réglés asservit les rondeaux  
 Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux.

. . . . .  
 Enfin Malherbe vint et, le premier en France,  
 Fit sentir dans les vers une juste cadence,  
 D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir,  
 Et réduisit la muse aux règles du devoir.  
 Par ce sage écrivain la langue réparée  
 N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée,  
 Les stances avec grâce apprirent à tomber,  
 Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Que remarquez-vous dans ce morceau? Des vers devenus proverbes :

*D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir.*

Des vers préceptes :

*A des refrains réglés asservit les rondeaux,*

ou bien :

*Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.*

Des vers frappés comme des médailles :

*Et réduisit la muse aux règles du devoir,*

Enfin une grande harmonie générale. En quoi consiste cette harmonie? dans la régularité du rythme. En quoi consiste ce rythme? dans le balancement méthodique des deux hémistiches, dans l'observance exacte de la césure au sixième pied, dans la justesse des termes unie à l'élégance des tours. Comment faut-il lire ce morceau? avec la même correction qu'il est écrit. Tout, dans le débit, doit être pondéré, précis, clair et équilibré.

Laissons maintenant parler Victor Hugo :

Quand je sortis du collège, du thème,  
 Des vers latins, farouche, espèce d'enfant blême  
 Et grave, au front penchant, aux membres appauvris;  
 Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris  
 Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome  
 Peuple et noblesse, était l'image du royaume;  
 La poésie était la monarchie; un mot  
 Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud;  
 Les syllabes, pas plus que Paris et que Londres,  
 Ne se mêlaient; ainsi se rehaient sans se confondre  
 Piétons et cavaliers traversant le pont Neuf;  
 La langue était l'État avant quatre-vingt-neuf!



Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ;  
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,  
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,  
Et montant à Versaille aux carrosses du roi !  
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,  
Habitaient les patois : quelques-uns aux galères  
Dans l'argot ; dévoués à tous les genres bas,  
Déchirés en haillons dans les halles ; sans bas,  
Sans perruque ; créés pour la prose et la farce ;  
Populace du style au fond de l'ombre éparse ;  
Vilains, rustres, croquants, que Vaugelas leur chef  
Dans le baigne lexicque avait marqué d'un F ;  
N'exprimant que la vie abjecte et familière,  
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière.  
Racine regardait ces marauds de travers ;  
Si Corneille en trouvait un blotti dans ses vers,  
Il le gardait, trop grand pour dire : Qu'il s'en aille :  
Et Voltaire criait : Corneille s'encanaille !  
Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi.  
Alors, brigand, je vins ; je m'écriai : Pourquoi  
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ?  
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,  
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,  
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,  
Je fis souffler un vent révolutionnaire.  
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.  
Plus de mot sénateur, plus de mot roturier !  
Je fis une tempête au fond de l'encrier,  
Et je mêlai, parmi les ombres débordées,  
Au peuple noir des mots, l'essaim blanc des idées ;

---

Et je dis : Pas un mot où l'idée au vol pur  
Ne puisse se poser tout humide d'azur !

Ces vers constituent une révolution complète. Vous l'avez là tout entière en théorie et en action. Au lieu de la régularité, la liberté. Ce n'est plus la muse qui est réduite aux règles du devoir, ce sont les règles du devoir qui sont soumises à la muse. Le poète est maître absolu de tout l'intérieur du vers, il y dispose les mots à son gré, les onze premiers pieds de l'alexandrin lui appartiennent, il n'est esclave que du dernier. Ce n'est pas l'avènement de l'enjambement et la suppression de la césure ; c'est l'enjambement partout, et la césure partout. Le vers se coupe tantôt au second pied, tantôt au troisième, tantôt au quatrième, tantôt au cinquième, tantôt même, comme autrefois, au sixième. Est-ce donc la destruction de l'harmonie ? non, c'en est la transformation. Autrefois l'harmonie naissait de l'uniformité du rythme et du périodique retour des mêmes coupes, aujourd'hui elle doit naître de leur diversité. Le maniement de cette diversité étant chose tout arbitraire, les lois de l'harmonie ne sont plus écrites dans un code, elles n'existent que

dans la tête du poète. Il est son propre législateur, et par conséquent, cette législation varie avec lui ; autant de poètes, autant de poétiques. C'est le *self government* appliqué à la poésie. Toutes les règles sont condensées dans une seule, la richesse de la rime ; aussi cette règle est-elle absolue. Quand un code se réduit à un article, ce article doit être draconien.

Écoutons M. Théodore de Banville dans son spirituel et souvent profond traité de la poésie française.

« La rime est l'unique harmonie du vers français ; elle est tout le vers. Aussi la rime doit-elle être brillante, exacte, solide, riche, variée, *implacablement variée et riche*, c'est-à-dire accompagnée, *toujours* de la consonne d'appui ; la consonne d'appui est la consonne qui, dans les deux mots rimaux ensemble, se trouve placée devant la dernière syllabe. Pour rimer avec jaloux, il faut lous ; *l* est la consonne d'appui, *coups* serait une rime incomplète. Pour rimer avec devise, il faut provisoise ; *v* est la consonne d'appui ; sans consonne d'appui, pas de rythme, par conséquent, pas de poésie. Le poète consentirait plutôt à per-

dre en route un de ses bras ou une de ses jambes, qu'à marcher sans la consonne d'appui. »

Si paradoxale dans la forme que semble cette théorie, elle est rigoureusement vraie dans le fond, et quand vous aurez joint à ces lignes un autre précepte, également emprunté à M. de Banville, vous posséderez toute la poétique des vers alexandrins modernes. Voici cette phrase :

« Les mots courts appellent des mots longs, qui à leur tour appellent des mots courts; cette combinaison produit l'harmonie, et les vers librement coupés doivent nécessairement se reposer de temps en temps sur un *grand vers* jailli tout d'une pièce, qui hardiment frappe du pied la terre et s'envole. »

Voici donc les trois points où se résume la loi nouvelle. — Libre arrangement des mots dans le cadre des douze pieds. — Richesse implacable de la rime. — Jaillissement de temps en temps, d'un grand vers qui sert de base à toute la période.

En face de cette poétique et de cette poésie nouvelle, quel est le devoir du lecteur? Chercher une diction nouvelle. Il ne s'agit pas de soumettre les vers de Victor Hugo à la régularité des vers de

Boileau, d'y rétablir la césure, d'en supprimer l'enjambement, non; en voulant les redresser, on les estropierait. Il faut prendre bravement son parti, oublier l'harmonie classique, s'abandonner à toute la liberté du rythme, tâcher de retrouver et de faire valoir par la diction la combinaison des mots longs et des mots courts, et surtout, avant toute autre loi, faire vigoureusement et toujours sonner la rime, lui sacrifier même, quand il le faut, les lois de la syntaxe. Qu'on ne l'oublie pas, la rime, dans le déploiement de la phrase poétique, est l'agrafe d'or à laquelle se rattachent sans cesse les plis flottants de ce manteau toujours prêt à tomber et qu'elle relève toujours.

Victor Hugo nous offre à chaque vers la démonstration de cette règle :

Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris  
Les yeux sur la nature, et sur l'art, l'idiome, etc.

La syntaxe grammaticale vous commande de joindre le verbe au régime et de dire :

Quand, tâchant de comprendre et de juger,  
J'ouvris les yeux sur la nature et sur l'art.

Oui, la syntaxe le commande, mais la poétique actuelle vous le défend; vous n'avez pas le droit de lier par la diction *j'ouvris les yeux*, car alors la rime disparaît, et avec la rime, le rythme. Il faut après le mot, *j'ouvris*, laisser un léger temps, plutôt senti que perçu, mais qui suffit pour mettre la rime sur son trône, et faire de *j'ouvris*, l'écho d'*appauvris*.

De même dans ces vers :

La poésie était la monarchie : un mot  
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud.

Que vous commanderait l'ancienne prosodie?  
De mettre la césure au sixième pied.

*La poésie était.*

Ce qui serait horrible. Que vous commande la loi nouvelle? De mettre la césure après *la poésie*, c'est-à-dire au quatrième pied.

La syntaxe vous oblige à lier *un mot*, et *était un duc et pair*, et par conséquent. de dire : *Un mot était un duc et pair*, ce qui détruit absolument le rythme. La poétique actuelle vous ordonne de

mettre *un mot* en vedette, comme s'il était en tête de phrase, et de façon à répondre à *grimaud*.

Prenez tous les vers de ce morceau, l'un après l'autre, et vous verrez qu'il faut leur appliquer à tous cette double règle : mettre la césure partout, et subordonner tout à la rime.

Quant aux *grands vers jaillis*, ils se détachent sur le fond de ce style éclatant, comme des pierres précieuses sur l'or d'un diadème.

La langue était l'État avant quatre-vingt-neuf;

. . . . .  
Et montant à Versailles aux carrosses du roi

. . . . .  
Dans le bague lexicographique avait marqué d'un F.,

. . . . .  
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Et surtout cet admirable dernier trait :

. . . . . Pas un mot où l'idée au vol pur  
Ne puisse se poser tout humide d'azur!

Il est impossible de couronner un plus beau morceau par un plus beau vers. Le génie de l'image y éclate avec une grâce incomparable, et il suffit à vous faire comprendre avec quelle largeur

---

la voix du lecteur doit se répandre sur ces *grands vers jaillis*.

Je me suis souvent demandé quel effet un tel morceau, présenté à Voltaire, à Corneille, à Boileau, à Molière, à La Fontaine, aurait produit sur ces illustres représentants du vieil alexandrin. Voltaire est celui qui aurait le plus crié; il eût trépigné de rage, lui qui a appelé Shakespeare un barbare frotté de génie, en face de telles énormités il eût été capable de se signer. Boileau aurait bondi, mais pourtant je m'imagine que son jugement, poussé jusqu'au génie, aurait deviné et admiré cette inconcevable puissance d'exécution. Quant à Molière ou à La Fontaine, ils auraient dit tout bas : Nous en avons quelquefois fait autant. Les vers d'Amphytrion désient toutes les poésies modernes en fait de liberté d'allure et de souplesse de rythmes, et je ne vois nulle part plus d'audace d'enjambement que dans le discours de *la Vache*.

Enfin me voilà vieille, il me laisse en un coin,  
Sans herbe! s'il voulait du moins me laisser paître,  
Mais je suis attachée, et si j'eusse eu pour maître  
Un serpent! eût-il pu jamais pousser plus loin  
L'ingratitude!



Que conclure? Que Victor Hugo était contenu dans La Fontaine et dans Molière? Non. Que Victor Hugo est supérieur à Corneille? Non. Que l'auteur des *Contemplations* a déformé le vieil alexandrin? Non. Réformé? Non. Transformé? Non. Il a créé un moule nouveau à côté de l'ancien, et cette création suffit à sa gloire. M. de Banville, dans son traité, nous dit que les poètes du dix-septième siècle ont été grands *malgré* leur instrument poétique, que cet instrument était misérable, mesquin, tronqué? Je réponds à mon cher confrère par les vers d'*Athalie*.

J'ai mon Dieu que je sers, vous servirez le vôtre.  
Ce sont deux puissants dieux.

Chacun de ces dieux veut son culte particulier. L'alexandrin du dix-septième siècle est un vers magnifique, dont la forme a enchanté la France pendant près de deux siècles, et dont la juste adoration n'est pas près de finir. L'alexandrin du dix-neuvième siècle, tel que Victor Hugo l'a construit, est un instrument nouveau et puissant, mais dont le maniement est plus difficile et pour le poète et pour le lecteur. L'interprète qui cherche à ren-

---

dre un morceau de Racine ou de Corneille s'appuie sur un rythme précis et réglé; mais l'interprète des vers de Victor Hugo est souvent forcé de s'en fier à sa propre inspiration; c'est une œuvre presque personnelle. Ce qui reste incontestable, c'est qu'on ne peut pas plus lire Racine ou Corneille comme Victor Hugo, que Victor Hugo comme Corneille ou Racine, et il faut bien poser comme règle, notre maxime : A poésie nouvelle, diction nouvelle.

## CHAPITRE XI

LA MÉMOIRE : DE SON RAPPORT  
AVEC LA DICTION ET LA LECTURE.  
SOUVENIR DE M. RÉGNIER

## § 1.

La mémoire joue un grand rôle dans l'étude de la lecture ; car *lire* amène forcément à *dire*, et dire, c'est apprendre par cœur. Hé bien, je voudrais aujourd'hui vous *apprendre* à *apprendre*, vous donner une leçon de mémoire.

La mémoire, en effet, n'est pas, comme on a trop l'air de le croire, une faculté purement mécanique, une sorte d'appareil de photographie, où les objets s'impriment ou ne s'impriment pas, selon que la plaque est plus ou moins bien préparée ; c'est une faculté vivante et capable d'éducation. On dit souvent qu'il faut exercer sa mémoire ; soit ! mais exercer sa mémoire ne res-

semble en rien à exercer ses muscles par la gymnastique. Pour la fortifier, pour l'assouplir, pour tirer d'elle tout ce qu'elle vaut, il faut l'associer à l'intelligence et au sentiment. N'oublions pas que les anciens en avaient fait une Muse, et dans les danses sacrées que les neuf sœurs exécutaient devant Apollon, Euterpe et Érato figuraient toujours appuyées sur Mnémosyne.

*Paulo majora canamus.*

Revenons à la prose.

Bien apprendre, c'est apprendre vite, et retenir longtemps. Comment atteindre ce double but ?

Nous voici en face d'une page de prose ou d'un morceau de poésie à apprendre. Par où commencerons-nous ? Allons-nous attaquer tout de suite l'étude de ce morceau, mot à mot, ligne à ligne, vers à vers, et la première phrase ainsi apprise, passerons-nous ensuite à la seconde ? Mauvais moyen. C'est le chemin des écoliers, c'est-à-dire le plus long. Le plus court, je vais bien vous étonner peut-être, c'est de débiter par une lecture d'ensemble et tout intellectuelle ; ne vous occupez pas d'abord des paroles, rendez-

---

vous compte de la composition du morceau, de la marche des idées ; voyez d'où l'auteur part, par où il passe, où il arrive. Imprimez-vous dans l'esprit, si je puis parler ainsi, *l'architecture de cette page*, de façon à ce que les lignes générales se dessinent dans votre mémoire et s'y fixent à l'état de charpente. Sans doute, ce travail préalable à tout apprentissage littéral du texte, prend un certain temps, car il ne s'agit pas d'une lecture courante, mais d'une lecture lente, réfléchie, où l'on s'arrête, où l'on recommence, où parfois l'on retourne en arrière ; cependant, loin d'être du temps perdu, ce sera du temps gagné, et votre besogne mnémonique s'en trouvera diminuée de moitié. Comment cela ? direz-vous. Parce que, quand vous commencerez l'apprentissage littéral, les phrases et les mots, au lieu de s'entasser au hasard dans votre tête, iront se loger d'eux-mêmes à la place que leur assignera l'enchaînement des idées ; c'est comme une sorte de cadre qui les appellera et les retiendra.

Vous avez vu des écoliers apprendre une leçon. Que font-ils ? Ils répètent machinalement chaque parole vingt fois de suite, jusqu'à ce qu'ils se

---

la soient enfoncée dans la cervelle comme à coups de marteau. C'est un travail de lèvres, de voix, mais l'intelligence en est absente. Hé bien, faites exactement le contraire. Que la réflexion, le jugement, la critique, l'admiration, soient les auxiliaires assidus de votre mémoire. En étudiant une phrase, remarquez-en la construction ; en étudiant les mots, remarquez-en la place, la valeur, la force, l'accent, le son ; car le son fixé à la fois le mot dans l'oreille et dans l'esprit. Si c'est un morceau de poésie que vous travaillez, rendez-vous compte du rythme, des rimes. Êtes-vous frappé de la beauté d'un tour ou d'une expression, que cette beauté, analysée, savourée, attache comme avec un clou d'or cette expression ou ce tour dans votre souvenir. Servez-vous même des défauts d'un morceau pour le retenir. Rien ne nous éclaire plus que l'étude à haute voix, sur les défaillances de style, sur les impropriétés de termes, sur les longueurs de développement, sur la fausseté des sentiments exprimés. Que chacune de ces fautes, observée soigneusement, vous serve comme de point de repère dans votre travail ; on retient ce qui choque autant que ce qui charme.

A ceux qui objectent la longueur de cette étude préliminaire, je répons par un fait. Je suis né en 1807, voilà donc plus de soixante ans que ma mémoire me sert, ce qui ne laisse pas d'user un peu une mémoire. Hé bien, il m'est arrivé quelquefois de parier avec un jeune garçon, intelligent et bien doué, que j'apprendrais plus vite que lui soixante vers, et de gagner mon pari. Pourquoi? Parce qu'il étudiait mécaniquement, et moi méthodiquement; parce qu'il apprenait avec sa mémoire seule, et que si jeune et si souple qu'elle fût, elle était vaincue par ma vieille mémoire, s'appuyant sur ces utiles alliés : le raisonnement et le jugement.

M. Régnier m'a raconté un exemple bien singulier du grand rôle que joue l'ordre dans la mémoire :

Le monologue du cinquième acte du *Mariage de Figaro*, contient cette phrase :

Je broche une comédie sur les mœurs du sérail, à l'instant, un envoyé de je ne sais où, se plaint que j'offense dans mes vers, la Sublime Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, le royaume de Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc.

« Je ne pouvais, me dit M. Régnier, venir à bout de me mettre cette nomenclature dans la mémoire; je mêlais tous les noms, plaçant l'Inde avant la Perse, et le Maroc avant Tripoli. Tout à coup, je m'aperçois que l'auteur, dans cette énumération, a suivi l'ordre géographique : ces États figurent dans sa phrase, à la même place, et dans le même rang que sur la carte; à l'instant, ma mémoire s'approprie cet ordre, et les noms s'y gravent ineffaçablement, parce qu'ils s'y gravent méthodiquement. »

Ainsi m'en arriva-t-il à moi-même, avec la première scène de *l'Ecole des maris*.

Ne voudriez vous point, dis-je, sur ces matières,  
 De vos jeunes muguets m'inspirer les manières?  
 M'obliger à porter de ces petits chapeaux  
 Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux;  
 Et de ces blonds cheveux de qui la vaste enflure  
 Des visages humains offusque la figure?  
 De ces petits pourpoints sous les bras se perdants  
 Et de ces grands collets jusqu'au nombril pendants?  
 De ces manches qu'à table on voit tâter les sauces,  
 Et de ces cotillons appelés hauts-de-chausses,  
 De ces souliers mignons, de rubans revêtus,  
 Qui nous font ressembler à des pigeons pattus?



---

Et de ces grands canons où, comme en des entraves,  
On met tous les matins, ses deux jambes esclaves,  
Et par qui nous voyons ces messieurs les galants  
Marcher écarquillés ainsi que des volants.

Rien de plus malaisé à apprendre que cette description. Je m'y trompais toujours, j'en confondais sans cesse tous les objets. Un jour, je remarque que Molière n'a pas assemblé ces objets au hasard ou selon le besoin de la rime, mais qu'il a placé chacune de ces parties de la toilette, à la place, et dans l'ordre qu'ils occupent sur le corps humain, commençant par le chapeau, allant ensuite aux cheveux, descendant au collet, passant au pourpoint, etc. C'en était fait, je savais mon morceau, et je ne l'oubliai plus. Dès que je commençais à le dire, le jeune homme habillé par Molière se dressait devant moi de la tête aux pieds, et ma mémoire descendait tranquillement d'un objet à l'autre. Ne confondez pas ce procédé, avec les artifices mnémoniques que je ne dédaigne pas pourtant; il y en a de très ingénieux et de très utiles, mais celui-ci repose sur un principe, l'ordre.

## § 2

Retenir est encore plus difficile qu'apprendre. Cependant, on cite des mémoires phénoménales et qui semblent fabriquées en airain, tant ce qui s'y écrit s'y grave. M. Cuvier dit un jour à son secrétaire : « Prenez donc tel volume sur le cinquième rang de ma bibliothèque, derrière ; je l'ai lu il y a vingt-cinq ans, et vous trouverez page dix, second alinéa, un passage que je vous prie de me copier. » M. Patin m'a raconté souvent que pendant toute une journée il fut tourmenté, poursuivi, par douze noms, de gens parfaitement inconnus pour lui, et qui se représentaient sans cesse à lui dans un ordre régulier. C'était une liste de douze jurés, qu'il avait lue la veille dans un journal, et qui s'était inscrite d'elle-même dans son cerveau. Mais ce sont là des exceptions qui ne prouvent que la règle ; or, la règle, c'est que l'oubli est le frère du souvenir. Il y a des mémoires heureuses mais infidèles, qui oublient aussi vite qu'elles apprennent. Il y a des écrivains au style ondoyant, aux contours indécis, dont les pages flottantes glissent sur la mémoire, et ne s'y im-

---

priment pas. Je disais un jour à Lamartine : « Expliquez-moi comment il se fait que vingt vers de La Fontaine, une fois entrés dans ma tête, n'en sortent pas, et qu'il suffise de quelques mois pour que vingt vers de vous s'échappent de mon souvenir ?

— Rien de plus simple, me répondit-il avec une bonhomie charmante, c'est que j'écris avec un pinceau, et La Fontaine avec une plume; je colore, il grave, et les couleurs s'effacent plus vite que les contours. »

Cette ingénieuse réponse ne contenait que la moitié de la vérité ; la fugitivité du souvenir ne tient pas seulement, comme nous le verrons tout à l'heure, au caractère des morceaux appris ; mais l'oubli, quelle qu'en soit la cause, est chose fatale ; il n'est presque personne de nous qui, voulant redire, au bout de quelques semaines ou de quelques mois, un morceau récité naguère avec passion, n'en ait été réduit à cet aveu pénible : « Je ne me rappelle plus. »

Que ferez-vous alors ? Le plus simple est sans doute de recourir au texte, de recommencer votre étude, et j'ajoute qu'une surprise agréable vous attend alors. On réapprend beaucoup plus vite

---

qu'on n'a appris; c'est comme une ancienne amitié qui se renoue; les phrases et les mots, à mesure qu'ils arrivent sous vos yeux, ont l'air de vous reconnaître, tant ils s'empressent de rentrer dans votre mémoire, et de revenir sur vos lèvres.

Mais si le texte vous manque? si le livre n'est plus dans vos mains? faut-il vous résigner à l'oubli de ce morceau et le regarder comme perdu? Non.

Ici se produit un fait psychologique très curieux.

Lorsque vous passez subitement d'un endroit clair dans un endroit obscur, quand vous entrez dans une cave par exemple, au premier abord vous ne distinguez rien; il semble que vous soyez aveugle; puis, peu à peu, ces ténèbres deviennent visibles; les objets enfermés dans cette cave semblent sortir de l'ombre où ils étaient noyés, et se dessinent vaguement devant vos yeux, comme si une blancheur venue du dehors les éclairait peu à peu.

Hé bien, pareil phénomène se produit en face d'une page oubliée. L'œil de la pensée, à force de la regarder, de s'y attacher, l'oblige pour ainsi dire à reparaître.

Que se passe-t-il donc alors dans notre cerveau?

---

Par quelle force étrange notre attention, en se fixant sur ce morceau qui n'existe plus, le reconstruit-il ? On peut concevoir que les yeux du corps s'habituent à l'obscurité et arrivent à y voir ce qui y est ; j'imagine là quelque opération mécanique pareille à ce qui a lieu dans une lorgnette, dont les tubes, en s'allongeant ou en se raccourcissant, la mettent au point, et nous permettent de distinguer des objets existants. Mais cette page, elle est noyée, effacée, ensevelie dans notre souvenir. Comment est-il possible que nous percions les voiles qui la cachent, que nous dissipions la poussière qui la recouvre, que nous donnions un corps à ce qui est dispersé et en débris ? Explique ce mystère, qui pourra. Mais c'est dans ce mystère qu'éclate le plus victorieusement la supériorité de la mémoire méthodique sur la mémoire mécanique. *La méthode qui vous a aidé à apprendre, vous aide à retrouver.* Le raisonnement, le sentiment, l'esprit critique, tous ces auxiliaires de votre premier travail mnémonique, vous facilitent le second ; les grandes lignes renaissent d'abord dans votre esprit ; les détails rentrent peu à peu dans les détails de l'ensemble ; l'oreille même, qui

se rappelle certaines beautés de son que vous lui avez confiées, vous apporte sa part de souvenirs, et c'est ainsi que le morceause réédifie dans votre tête, à l'aide de tous ces collaborateurs, comme une maison s'élève avec le concours des ouvriers de tous états.

Le rôle de la mémoire dans la diction donne lieu à une autre observation très importante.

On dit *la mémoire*, on devrait dire *les mémoires*. Il y en a de toutes sortes : mémoire des faits, mémoire des dates, mémoire des lieux. Ces différentes mémoires s'unissent rarement dans le même individu, et semblent même souvent s'exclure. Tel savant, qui retient imperturbablement toute une série de calculs et de problèmes mathématiques, traverse les pages les plus curieuses d'un livre d'histoire, sans en garder autre chose qu'une vague impression aussitôt effacée que reçue. La mémoire des dates ne concorde pas toujours avec la mémoire des faits. La mémoire des figures est, pour quelques personnes, pour moi entre autres, une mémoire toute spéciale, et qui constitue un véritable tourment. Un visage entrevu une fois, par hasard, dans une visite, dans un voyage, et

---

revu quatre ou cinq mois plus tard, me frappe comme un visage connu, avec mille points d'interrogation et mille scrupules : « Où donc ai-je vu cette figure-là ? Appartient-elle à quelqu'un avec qui je suis en relation ? Dois-je saluer ? » Hé bien, en même temps, le croirait-on ? je suis absolument dépourvu de la mémoire des lieux. Je ne reconnais pas un endroit que j'ai vu vingt fois. Je me perds, au retour, dans un chemin que j'ai parcouru une heure auparavant.

La mémoire littéraire elle-même se fragmente en plusieurs compartiments. Tel écolier apprend plus vite les vers que la prose, tel autre retiendra plus facilement un morceau d'éloquence qu'une narration. Or, la réflexion et mon expérience personnelle m'ont convaincu qu'il y avait là un indice psychologique très précieux. N'y aurait-il pas lieu, de penser, en effet, que notre faculté mnémonique correspond à nos facultés créatrices, qu'il y a un rapport, une proportion chez chacun de nous, entre d'une part se souvenir, et de l'autre imaginer, concevoir, sentir ? Notre mémoire ou nos mémoires ne ressembleraient-elles pas aux protubérances du docteur Gall ? Ne sont-elles

pas des signes révélateurs de nos goûts, de nos aptitudes, de notre vocation?

Je livre cette observation aux parents et aux instituteurs. Si ce fait est vrai, comme je le crois, quel puissant auxiliaire dans l'éducation! Constaté ce qu'un enfant est propre à apprendre, ce serait presque deviner ce qu'il sera propre à faire.

Un dernier conseil. Savez-vous ce que c'est qu'une mémoire bien garnie? une bibliothèque portative. Nos livres peuvent se trouver loin de nous, la mémoire supplée à leur absence. Un répertoire de morceaux bien sus forme une anthologie d'autant plus précieuse qu'elle est notre ouvrage. C'est nous, c'est notre goût, ce sont nos prédilections, qui ont été récoltant de tous côtés la fleur des meilleurs écrits pour en faire moisson, et l'engranger dans notre tête. Composez-vous un pareil trésor, il vous suivra partout et vous servira à tout. J'en parle par expérience. La nuit, suis-je pris d'insomnie? Je me récite des vers, et le sommeil vient. Le jour, suis-je condamné à quelque ennuyeuse attente? Je me récite des vers et le temps passe. En chemin de fer, suis-je engagé dans quelque long parcours? Je me récite



---

des vers, et la route s'abrège. L'hiver, suis-je retenu à la chambre par quelque indisposition qui ne me permet pas de lire? Je me récite des vers, et j'oublie mon mal.

Combien de fois m'est-il arrivé, dans les montagnes, en face de quelque paysage grandiose, de doubler pour moi le plaisir de ce spectacle, en me récitant tout haut des vers de Lamartine ou de Victor Hugo. Il me semble que je mets de la musique sur un beau poème! Enfin, je me rappelle qu'il y a quelque cinquante ans, voyageant en Suisse avec un de mes parents, je fus présenté par lui dans une grave famille de Genève; la perspective d'une soirée de trois ou quatre heures passées dans cette austère maison, paraissait un peu dure à mes vingt-deux ans. Le hasard de la conversation nous ayant amenés à parler des douleurs de l'exil, je citai, comme exemple, les délicieux vers composés par André Chénier pendant son séjour à Londres. On me demanda si je les savais. Je répondis que oui, et, sur la prière qui me fut faite, je me mis à les dire:

Sans parents, sans amis, et sans citoyens,  
Oublié sur la terre, et loin de tous les miens,

---

Par les vagues jeté sur cette île farouche,  
Le doux nom de la France est souvent sur ma bouche.  
Après d'un foyer noir, seul, je me plains du sort;  
Je compte les moments, je souhaite la mort;  
Et pas un seul ami dont la voix m'encourage,  
Qui près de moi s'asseye, et voyant mon visage  
Se baigner de mes pleurs et tomber sur mon sein,  
Me dise : Qu'as-tu donc? et me prenne la main.

Ils sont vraiment exquis, ces dix vers! Mais ce n'est que dix vers! Hé bien, à peine le dernier mot prononcé, c'en était fait, la glace était rompue! Les physionomies étaient changées! les cœurs étaient ouverts. On me demanda de dire d'autres morceaux. J'y consentis de grand cœur, et bientôt le salon se remplit d'hôtes non invités, et mieux reçus pourtant que tous les autres : *La Fontaine*, *Béranger*, *Victor Hugo*; et la soirée s'acheva aux accents de toutes ces voix divines, et quand nous nous séparâmes, à minuit, toute la famille nous dit : à demain! J'étais entré chez eux comme un étranger, je sortis leur ami! A qui le devais-je? A la mémoire et à la récitation.

## CHAPITRE XII

## RACINE — SHAKESPEARE

Racine a été un jour grand comme Shakespeare, en restant grand comme Racine. La scène de Narcisse et de Néron égale et rappelle la scène d'Yago et d'Othello. La situation est la même. Narcisse veut faire de Néron un empoisonneur ; Yago veut faire d'Othello un assassin. Le meurtre d'une femme, le meurtre d'un frère, voilà où les deux tentateurs traînent deux âmes non encore souillées, à travers mille péripéties de lutte, comme on traîne un coupable à l'échafaud. Jamais n'a été peint d'une manière plus grandiose, l'éternel et terrible combat du génie du bien et du génie du mal. Chacun de ces deux grands hommes y porte sa forme de talent ; Shakespeare y reproduit, tres-

---

saillement à tressaillement, cri à cri, toutes les tortures d'un cœur déchiré par le soupçon; c'est une étude pathologique, et faite sur nature. Racine à la nature ajoute l'art français. Shakespeare développe, Racine condense; Shakespeare épand la vérité à grands flots, Racine la cristallise. L'avouerai-je? s'il fallait choisir entre les deux scènes, je donnerais la préférence à celle de Racine. Yago ne s'attaque qu'à un seul sentiment, la jalousie; Narcisse met toutes les passions humaines en jeu, pour atteindre son but. Il n'y arrive qu'après avoir ruiné en Néron tous les bons instincts et exaspéré tous les mauvais; il ne triomphe qu'après avoir été vaincu quatre fois. Cette bataille est une succession de batailles, où se déploient toutes les ressources de la stratégie du mal. Étudions ce chef-d'œuvre, et si nous apprenons à le comprendre et à le rendre, même imparfaitement, notre peine aura bien sa récompense. Le début est sinistre. Néron est tombé sur un siège, vaincu par les prières de Burrhus, et l'âme encore toute troublée de sa promesse de clémence; il a juré d'épargner Britannicus. Narcisse arrive par derrière, s'approche à pas

assoupis, et glisse dans l'oreille de l'empereur ces terribles paroles :

Seigneur, j'ai tout prévu pour une mort si juste.  
Le poison est tout prêt. La fameuse Locuste  
A redoublé pour moi ses soins officieux ;  
Elle a fait expirer un esclave à mes yeux,  
Et le fer est moins prompt à trancher une vie,  
Que le nouveau poison que sa main me confie.

Quelle sûreté d'exécution dans cet organisateur de meurtre ! Comme tout est préparé ! Du premier mot, il lève les scrupules de Néron ;

Pour une mort *si juste*.

Du second, il lève ses craintes ; le coup est certain, ce sera un coup de foudre. Ces six vers veulent être dits à voix basse, et lentement, mais avec une grande fermeté d'articulation ; l'accent doit être net et tranché, comme un arrêt. La terreur tragique naît en partie du mélange de cette faiblesse de son et de cette force de ton. Appuyez sur le mot : *si juste* ; c'est le mot de valeur. Peut-être y aurait-il lieu de faire sentir le contraste entre la cynique élégance de ce vers :

A redoublé pour moi ses soins officieux ;

et la naïve cruauté du suivant :

Elle a fait expirer un esclave à mes yeux,

mais c'est une affaire de tempérament de lecteur ; je ne vous conseille pas cet effet, je vous l'indique ; seulement à l'avant-dernier vers, marquez fortement le mot *prompt*, pour peindre la rapidité foudroyante de la mort. Narcisse est sous le coup de ce qu'il vient de voir, et c'est avec un sentiment d'admiration qu'il dit le dernier vers :

Que ce nouveau poison que sa main me confie.

Il parle de ce poison en gourmet.

NÉRON (*froidement, avec un calme voulu*).

Narcisse, c'est assez ; je reconnais ce soin,  
Et ne souhaite pas que vous alliez plus loin.

NARCISSE (*s'exclamant avec stupéfaction*).

Quoi !... Pour Britannicus votre haine affaiblie  
Me défend...

NÉRON (*toujours froidement*).

Oui, Narcisse, on nous réconcilie

Voilà tout ce savant édifice de meurtre renversé ! Que s'est-il donc passé ? Narcisse se tait un moment et se recueille. Comment entamerait-il le combat ? Par où attaquera-t-il le cœur de Néron ? Il va d'abord à un des sentiments les plus violents, la peur, à un des points les plus sensibles, l'intérêt :

## NARCISSE.

Je me garderai bien de vous en détourner,  
Seigneur ! Mais il s'est vu tantôt emprisonner :  
Cette offense en son cœur sera longtemps nouvelle.  
Il n'est point de secrets que le temps ne révèle ;  
Il saura que ma main devait lui présenter  
Un poison que votre ordre avait fait apprêter.  
Les dieux de ce dessein puissent-ils le distraire !  
Mais peut-être il fera ce que vous n'osez faire.

Remarquez comme il marche avec précaution... Il ne sait pas encore bien où en est le cœur de Néron. Il n'incrimine pas directement Britannicus. Ses accusations ne sont que des insinuations, des soupçons. Il tâte le terrain : tout ce couplet doit être dit lentement, en suivant par la pensée l'effet de chaque phrase, sur le visage de l'empereur. Trois mots seuls doivent se détacher en vif re-

lief... *Il saura... Par votre ordre... Il fera...* Toute la force de ces menaçantes prédictions est condensée dans ces trois mots.

NÉRON (*toujours avec une froideur contenue*).

On répond de son cœur, et je vaincrai le mien.

La première attaque a manqué. Il faut frapper ailleurs. La peur n'a pas répondu, Narcisse s'adresse à l'amour :

NARCISSE.

Et l'hymen de Junie en est-il le lien ?

Lui faites-vous encore, Seigneur, ce sacrifice ?

En changeant de batteries, il change de ton. Il mêle l'ironie à la gravité. Ayant deviné sans doute à la brièveté même des réponses impériales, que l'empereur n'était pas aussi résolu qu'il veut le paraître, Narcisse pense qu'un peu de sarcasme lui sera pardonné, et que cette petite goutte de corrosif mêlée au poison de la jalousie, en augmentera l'âpre cuisson :

NÉRON (*avec un peu moins de calme, mais avec tout autant de résolution*).

C'est prendre trop de soin ; quoi qu'il en soit, Narcisse, Je ne le compte plus parmi mes ennemis.



Narcisse est battu sur l'amour, comme sur l'intérêt personnel. Pas plus de succès avec la jalousie qu'avec la peur. A un autre moyen ! Il s'adresse alors à une petite passion plus puissante qu'aucune autre sur les petites âmes, la vanité ; et, pour la troisième fois, la forme de l'attaque change comme le fond. L'ironie devient plus amère, le reproche plus direct ; son audace d'assiégeant fait un pas de plus :

Agrippine, Seigneur, se l'était bien promis.  
Elle a repris sur vous son souverain empire.

Oh ! cette fois, il a touché juste, la vanité crie :

NÉRON.

Quoi donc ? Qu'a-t-elle dit ? Et que voulez-vous dire ?

Narcisse se garde bien de répondre tout de suite. Il veut d'abord élargir la blessure ; ajouter une dose de sarcasme pour l'envenimer !

Elle s'en est vantée assez publiquement.

NÉRON (*avec colère*).

De quoi ?

NARCISSE (*froidement et nonchalamment*).

Qu'elle n'avait qu'à vous voir un moment.  
 Qu'à tout ce grand éclat, à ce courroux funeste,  
 On verrait succéder un silence modeste;  
 Que vous-même à la paix souscriviez le premier;  
 Heureux que sa bonté daignât tout oublier.

Pas un des mots prêtés à Agrippine, qui ne soit une injure pour son fils! Ce *grand éclat*, ce *silence modeste*, ce *daignât tout oublier*, sont autant d'âpres morsures pour l'amour-propre de Néron. Aussi, écoutez sa réponse :

Mais, Narcisse, dis-moi, que veux-tu que je fasse?

Cette reprise de tutoiement est un trait de génie. Il dit tout. L'affaire est renouée; les voilà redevenus complices. La bête fauve se réveille et rugit :

Je n'ai que trop de pente à punir son audace,  
 Et si je m'en croyais, ce triomphe indiscret  
 Serait bientôt suivi d'un éternel regret!

Ce premier élan de fureur ne dure pas. Le cœur de Néron a été trop ébranlé par les paroles de Burrhus... ébranlé comme il peut l'être, ébranlé non d'un remords véritable... il n'y a pas dans

toute cette scène un cri, un mot d'amour ou de regret fraternel... Mais l'idée du blâme public l'arrête; la dernière vertu du coupable est souvent la crainte de l'opinion.

Mais de tout l'univers, quel sera le langage ?  
Sur les pas des tyrans veux-tu que je m'engage ?  
Et que Rome, effaçant tant de titres d'honneur,  
Me laisse pour seul nom celui d'empoisonneur.  
Ils mettront ma vengeance au nom des parricides

Ce dernier vers est sublime de naïveté scélérate. Si j'assassine mon frère, ils m'appelleront assassin.

A cette nouvelle résistance de la part de Néron, nouvelle attaque de la part de Narcisse. Il la divise en deux parties. Dans la première, il culbute les scrupules de Néron ; dans la seconde, il les mine, il les sape :

Et prenez-vous, Seigneur, leurs caprices pour guides ?  
Avez-vous prétendu qu'ils se tairont toujours ?  
Est-ce à vous de prêter l'oreille à leurs discours ?  
De vos propres désirs perdrez-vous la mémoire ?  
Et serez-vous le seul que vous n'oserez croire ?

Puis soudain, après cette apologie de la passion et de ses droits, il s'en prend à la conscience pu-

blique elle-même! Il la nie! Il déshonore l'humanité aux yeux de Néron, pour l'amener à se déshonorer lui-même! Jamais courtisan n'a corrompu plus profondément un souverain, en lui prêchant avec une ironie cynique, le mépris des hommes :

Mais, Seigneur, les Romains ne vous sont pas connus.  
Non, non, dans leurs discours ils sont plus retenus.  
Tant de précaution affaiblit votre règne :  
Ils croiront, en effet, mériter qu'on les craigne.  
Au joug, depuis longtemps, ils se sont façonnés ;  
Ils adorent la main qui les tient enchaînés.  
Vous les verrez toujours ardents à vous complaire :  
Leur prompt servitude a fatigué Tibère.  
Moi-même, revêtu d'un pouvoir emprunté,  
Que je reçus de Claude avec la liberté,  
J'ai cent fois, dans le cours de ma gloire passée,  
Tenté leur patience et ne l'ai point lassée!  
D'un empoisonnement vous craignez la noirceur?  
Faites périr le frère, abandonnez la sœur ;  
Rome, sur ses autels prodiguant les victimes,  
Fussent-ils innocents, leur trouvera des crimes.  
Vous verrez mettre au rang des jours infortunés  
Ceux où jadis la sœur et le frère sont nés!

Shakespeare n'a ni dans *Richard III*, ni dans *Yago*, étalé plus énergiquement le cynisme insolent des grands corrupteurs. Aussi, semble-t-il que

pour le coup, la lutte est finie! Tous les obstacles qui séparent Néron du parricide sont renversés! Non! Il en reste encore un, un seul! Mais plus fort que les autres, car il est vivant, Burrhus! Rien ne sauve ou ne perd plus sûrement un homme, qu'un homme.

Narcisse, encore un coup, je ne puis l'entreprendre.  
 J'ai promis à Burrhus, il a fallu me rendre :  
 Je ne veux point encore, en lui manquant de foi,  
 Donner à sa vertu des armes contre moi.  
 J'oppose à ses raisons un courage inutile,  
 Je ne l'écoute point avec un cœur tranquille.

Remarquez ce dernier vers. Racine y a mis cet art qui lui est propre, d'augmenter l'impression en atténuant l'expression. Supposez qu'il eût écrit :

Je ne l'écoute point sans un trouble profond.

Le terme aurait été plus fort; l'effet eût été plus faible. Ce cœur qui *n'est pas tranquille* vous représente quelque chose de mystérieux, d'indéfini, qui ajoute à l'émotion. C'est le mot *tranquille* qui exprime l'agitation... et c'est cette agitation qu'il faut rendre par le son, comme Racine par le

mot. Voilà donc le nouvel adversaire qui s'offre à Narcisse. Ce n'est plus l'univers, et ce vague personnage qu'on appelle la foule... C'est le seul être que Néron ait aimé, car il n'a jamais aimé sa mère... Il en avait peur.

Mon génie étonné tremble devant le sien.

Mais il croyait en Burrhus; il aimait en Burrhus ce qui lui restait encore de bon à lui-même; c'est par Burrhus qu'il tenait encore à un des sentiments les plus saints de l'âme humaine, le respect pour la vertu. Il s'agit donc de ruiner Burrhus dans l'esprit de Néron, comment? En le calomniant? en le ridiculisant? Non, en faisant ridiculiser Néron par lui! Là est le trait de génie de Racine. On se rappelle le mot de Néron en mourant : *Qualis artifex pereo! Quel artiste meurt en moi!* Ainsi son dernier regret n'est pas pour la vie qu'il perd, pour le pouvoir qu'il quitte, pour les plaisirs qui le fuient, pour ses vengeances qui lui échappent, non, c'est pour son talent de chanteur! Néron est un ténor couronné. C'est donc le ténor que Narcisse va exaspérer! C'est dans sa vanité de ténor qu'il va le

frapper! Pour le dégoûter de Burrhus, il va lui montrer Burrhus se moquant de ses prétentions de ténor.

Citons cette étonnante tirade.

Burrhus ne pense pas, Seigneur, tout ce qu'il dit.

Ayez bien soin de vous arrêter sur ce nom et après ce nom de Burrhus! Prononcez-le avec toute ce que vous pourrez trouver dans votre voix d'ironie voilée et contenue.

Burrhus ne pense pas, Seigneur, tout ce qu'il dit.  
Son adroite vertu ménage son crédit,  
Ou plutôt ils n'ont tous qu'une même pensée.  
Ils verraient par ce coup leur puissance abaissée!  
Vous seriez libre, alors, Seigneur, et devant vous,  
Ces maîtres orgueilleux fléchiraient comme nous.  
Ignorez-vous, Seigneur, tout ce qu'ils osent dire?  
Néron, s'ils en sort crus, n'est point né pour l'empire.  
Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit.  
Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit.  
Pour unique talent, pour vertu singulière,  
Il excelle à conduire un char dans la carrière,  
A disputer des prix indignes de ses mains,  
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,  
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,  
A réciter des vers qu'il veut qu'on idolâtre,

---

Tandis que des soldats, de moments en moments,  
Vent arracher pour lui des applaudissements.  
Ah ! ne voulez-vous pas les forcer à se taire ?

NÉRON.

Viens, Narcisse ! Allons voir ce que nous devons faire.

Ainsi se termine cette sublime scène de tentation !

Talma se proposait, dit-on, de jouer Narcisse. Il y eût été admirable, il en aurait fait l'Yago français. Selon moi, le tort de quelques artistes distingués que j'ai vus dans ce personnage, c'est d'aborder Néron comme s'ils avaient un plan tout fait, ayant l'air d'avoir prévu les objections et préparé les réponses. C'est enlever à cette scène son caractère de lutte, c'est la dire plutôt que la jouer. Talma l'eût jouée et dite. J'ai souvent essayé de me figurer, à l'aide de mes souvenirs, la manière dont il aurait représenté ce scélérat. Je crois entendre ces accents de familiarité amère qui le rendaient si terrible dans le Richard III de Lemercier. Je m'imagine que dans les dix derniers vers il aurait reproduit les intonations mêmes de ces courtisans moqueurs, qu'il aurait enfoncé dans l'oreille de Néron leurs accents sarcastiques



---

avec leurs sarcasmes ; je crois qu'il aurait osé rire ce vers :

Vont arracher pour lui des applaudissements,

pour rebondir avec explosion sur le dernier trait :

Ah ! ne voulez-vous pas les forcer à se taire ?

et le jeter comme un cri d'indignation et de fureur ! Il est bien téméraire de dire : Talma aurait fait cela. Mais, que je me trompe ou non, ce grand nom invoqué couronne bien cette belle scène et double le courage pour l'interpréter.

## CHAPITRE XIII

SERVICE RENDU PAR LA LECTURE  
A UN GRAND ROI

Le vrai titre de gloire de Louis XIV, c'est son amour pour les lettres. Quand quelqu'un lui reproche son goût de conquêtes, son luxe insensé, la légitimation du duc de Maine et de ses frères, la révocation de l'édit de Nantes, etc., un autre quelqu'un répond : Oui ! mais il a aimé Molière, Racine et Corneille ; qu'il lui soit beaucoup pardonné ! Or Louis XIV avait reçu, enfant et jeune homme, une éducation déplorable. Qui éleva son esprit ? qui lui inspira le goût des belles choses ? La lecture des grands poètes, faite par Marie Mancini. Il l'aimait, il voulait l'épouser. Venue de Rome à l'âge de quinze ans, avec l'imagination et la mémoire toutes pleines des plus

beaux vers italiens, elle se prit de passion pour la poésie française et faisait la lecture, dans le petit cercle de la reine, des tragédies les plus admirées. Sa voix vibrante, émue, et jusqu'à son accent italien, donnaient à sa diction un charme étrange.

C'est là que Louis XIV fit son éducation littéraire; c'est là qu'il apprit à goûter, à admirer, à lire et à dire lui-même tout haut les chefs-d'œuvre de notre poésie. Son âme s'en ressentit, et M<sup>lle</sup> de Montpensier fait la remarque, dans ses Mémoires, que c'est de ce moment que date, chez Louis XIV, ce goût pour les œuvres nobles qui ne l'a jamais quitté; on peut donc dire de lui qu'il fut dans une certaine mesure l'élève de la lecture à haute voix. Sans doute la lectrice fut pour quelque chose dans le succès de la lecture; raison de plus pour les jeunes filles de cultiver un art qui leur permettra de produire dans les âmes de si nobles mouvements. Ce qui est vrai pour Louis XIV, l'est aussi pour les hommes les plus obscurs; ce qui est vrai pour les fiancés, l'est également pour les frères, pour les pères, pour les maris; et ainsi la lecture, sous la forme de la jeune fille, s'assied au foyer

domestique, non seulement comme consolatrice, mais comme guide, je dirai presque comme éducatrice. Relisez la page charmante que Stahl a écrite dans la *Morale familière*, sous le titre : *La lecture dans la famille*.

## CHAPITRE XIV

### DES OPPOSITIONS DANS LA DICTION

Les oppositions dans la diction représentent les antithèses dans le style. Il y a, pour le lecteur, un art de mettre en contraste deux intonations, comme pour le poète, deux pensées, afin de les faire valoir l'une l'autre en les choquant, pour ainsi dire, l'une contre l'autre. C'est comme un cliquetis de lames d'épée, d'où jaillit la lumière.

Corneille est plein de ces chocs électriques : qu'on se rappelle ces deux vers :

HORACE.

Albe vous a choisi, je ne vous connais plus.

CURIACE.

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.

Et dans *Polyeucte* :

PAULINE.

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire!

POLYEUCTE.

C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.

PAULINE.

Imaginations!

POLYEUCTE.

Célestes vérités!

PAULINE.

Étrange aveuglement!

POLYEUCTE.

Éternelles clartés!

Je pourrais multiplier à l'infini ces exemples de répliques qui ressemblent à des ripostes. Ils abondent même dans Molière. La scène d'Alceste et d'Oronte en offre de charmants :

- Croyez-vous donc avoir tant d'esprit en partage!
- Si je louais vos vers j'en aurais davantage.
- Je me passerai bien que vous les approuviez.
- Il faut bien, s'il vous plaît, que vous vous en passiez.

On conçoit sans peine quelles ressources offrent au diseur de telles oppositions. Au théâtre, l'effet

est facile parce que ces deux pensées différentes se trouvent dans deux bouches différentes, mais le lecteur figure à lui seul les deux personnages. Il lui faut donc avoir, pour ainsi dire, deux voix. Travail malaisé, mais fécond ! L'étude de ces contrastes exige et enseigne une souplesse d'organe, une variété d'intentions et d'intonations qui ajoutent au débit une force et une grâce singulières.

Les professeurs de chant, pour assouplir le gosier de leurs élèves, leur donnent à faire ce qu'on appelle des exercices d'agilité. Ce sont des morceaux préparés exprès, où se trouvent réunis, dans un ordre méthodique, des groupes de trilles, d'arpèges, de gammes, qui ont pour objet d'habituer l'instrument à toutes les difficultés vocales. Hé bien, voici deux petits chefs-d'œuvre, qui sont pour le lecteur deux excellents exercices dans l'art des oppositions.

Le premier morceau est le couplet d'Éliante dans le *Misanthrope*.

. . . . .  
 La pâle est au jasmin en blancheur comparable,  
 La noire à faire peur une brune adorable,

---

La maigre a de la taille et de la liberté,  
La grasse est dans son port pleine de majesté;  
La malpropre, sur soi de peu d'attraits chargée,  
Est mise sous le nom de beauté négligée;  
La géante paraît une déesse aux yeux,  
La naine, un abrégé des merveilles des cieux,  
L'orgueilleuse a le cœur digne d'une couronne,  
La fourbe a de l'esprit; la sotte est toute bonne;  
La trop grande parleuse est d'agréable humeur,  
Et la muette garde une honnête pudeur.

Quelle leçon de contrastes qu'un tel morceau ! comme il vous force à sauter subitement d'un ton à un autre ! Toutes ces figures, la *maigre*, la *grasse*, la *blanche*, la *noire*, ne font que passer devant vous ; il faut les saisir au passage, les peindre avec un son, comme le poète les dessine avec un trait ; et tous ces sons doivent être variés comme ces figures : il faut trouver un timbre pour chacune d'elles.

Le second exercice que j'ai à vous proposer est peut-être plus difficile encore et plus approprié à son objet. Victor Hugo, le jour du mariage de sa fille, lui adressa deux strophes, de quatre vers chacune, qui sont un bijou poétique. Ces huit vers sont formés de huit antithèses, mais ces anti-



thèses étant des traits de cœur au lieu d'être, comme d'habitude, des traits d'esprit, l'art le plus ingénieux arrive ici à produire l'effet le plus touchant.

Voici ces deux strophes :

Aime celui qui t'aime et sois heureuse en lui,  
Enfant, sois son trésor comme tu fus le nôtre,  
Va, mon enfant aimé, d'une famille à l'autre,  
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui.

Ici l'on te retient, là-bas on te désire ;  
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir ;  
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir,  
Sors avec une larme, entre avec un sourire.

Sentez-vous la différence de ce second morceau et du premier? Dans le premier, il n'y a que des contrastes, ici ce sont de véritables antithèses; les oppositions y sont beaucoup plus marquées par le poète, et pourtant le lecteur doit les marquer beaucoup moins. Pourquoi? Parce que s'il fait trop sentir la mise en regard de ces mots, *regret et espoir, retient et désire, larme et sourire*, il donnera l'apparence d'un jeu d'esprit d'artiste à cette effusion d'un père; ayez bien soin de noyer, pour ainsi dire, dans une demi-ombre, les lignes

trop anguleuses de ces oppositions, de façon à leur laisser leur valeur de contraste, mais en leur ôtant le caractère d'antithèse, et qu'ainsi, ce morceau délicieux, s'écoule de vos lèvres ainsi qu'un pur flot de source, allant droit au cœur comme il en est venu.

## CHAPITRE XV

PETITS CONSEILS PRATIQUES  
A L'USAGE DES PERSONNES QUI LISENT  
EN PUBLIC

Ne tenez jamais votre manuscrit devant votre bouche en lisant. Cela intercepte le son, et vous vous trouvez parler à votre papier qui sait ce que vous dites, au lieu de parler au public, qui ne le sait pas. Si vous lisez sur feuillets, numérotez-les avec soin et assurez-vous, avant de commencer, qu'ils sont bien en ordre. Si votre manuscrit est un peu gros, ne le prenez pas tout entier dans votre main, quelques feuillets pourraient vous échapper. Posez-le à votre droite, sur la table devant laquelle vous êtes assis, prenez à peu près dix pages par dix pages, et à mesure qu'une page est lue, déposez-la à votre gauche.

---

Cornez toujours vos pages. Rien de plus irritant dans une lecture publique, qu'un malheureux lecteur qui se travaille à séparer ses feuillets l'un de l'autre, et qui en arrive parfois (dure extrémité) à appeler sa langue à son aide, et à mouiller son pouce pour faire tourner sa page.

Alternez les cornes de vos feuillets ; je veux dire mettez-les alternativement en bas et en haut ; autrement, elles peuvent entrer l'une dans l'autre, et votre embarras recommence.

Si vos yeux affaiblis ne lisent qu'avec peine, mettez bravement des lunettes ; pas de binocle ! le binocle n'est jamais droit ; il roule, il glisse, c'est un mauvais cavalier qu'il faut toujours remettre en selle ; tandis que les lunettes sont de braves serviteurs, sûrs et solides : la seule coquetterie du lecteur doit être de bien lire.

Ne buvez jamais au milieu d'une phrase. Vous coupez net tout effet. Commencez toujours lentement. Une salle ne devient pas vibrante tout de suite. Au théâtre, les premières phrases dites par l'acteur nous échappent presque toujours. Il semble que l'atmosphère ait besoin d'être échauffée, et les ondes sonores mises en mouvement

depuis quelque temps, pour porter les paroles jusqu'à l'oreille de l'auditeur.

Commencez toujours sur un ton un peu bas, surtout si l'on fait du bruit dans la salle; le ton bas commande le silence, on se tait pour pouvoir entendre.

Si vous vous sentez fatigué, arrêtez-vous un moment, appuyez votre dos sur le dossier de votre chaise; et reprenez à voix moins haute. Les cordes hautes étant les plus délicates, la fatigue vient presque toujours de ce qu'on a parlé sur ces cordes-là. Si vous avez un morceau long et ennuyeux à lire, tel qu'un document, un papier d'affaires, etc., gardez-vous de le lire trop vite pour le raccourcir, vous l'allongeriez. La précipitation du débit, avertit l'auditeur de la longueur du morceau, et de plus, accroît la fatigue du lecteur.

Lisez posément, correctement, avec la voix du médium, profitez de cette occasion pour appliquer toutes les règles techniques de la diction, et donnez ainsi à cette lecture son seul et vrai mérite, la clarté.

## CHAPITRE XVI

## DEUX SCÈNES SŒURS

Il y a dans Corneille et dans Racine *deux scènes sœurs* et également admirables. Toutes deux sont à deux personnages ; toutes deux ont pour principal interlocuteur un souverain, empereur dans l'une, impératrice dans l'autre ; toutes deux portent sur le même sujet, suivent la même marche et tendent au même but. Dans Corneille, c'est Auguste et Cinna qui sont en présence ; dans Racine, c'est Agrippine et Néron. Que veut Auguste ? Écraser Cinna sous la preuve de son ingratitude et de sa trahison. Que veut Agrippine ? Accabler Néron sous la monstruosité de son ingrat oubli. Que fait Auguste ? Il énumère un à un tous les bienfaits dont il a comblé Cinna, et termine tout à coup

---

cette longue récapitulation par ce seul vers terrible, qui éclate comme un coup de tonnerre.

Cinna, tu t'en souviens... et veux m'assassiner.

Que fait Agrippine ? Elle récapitule plus longuement encore tout ce que lui doit Néron, tout ce qu'elle a fait pour Néron, tout ce qu'elle a supporté pour Néron, elle y ajoute tout ce qu'elle a souffert par Néron, et conclut ce double récit par cette brusque et amère apostrophe qu'elle lui lance au visage :

Et lorsque, convaincu de tant de perfidies,  
Vous ne deviez me voir que pour les expier,  
C'est vous qui m'ordonnez de me justifier !

On le voit, c'est le même objet et le même dénouement. J'ajoute, c'est le même art de mise en scène. Cet empereur et cette impératrice sont deux grands comédiens. Ils préparent leurs effets : cette scène de vengeance est ce qu'on appelle au théâtre une *scène filée* ; tout y est calcul et préméditation. En vain arrivent-ils tous deux outrés d'indignation et de colère, la violence de leur ressentiment leur donne la force de le dissimuler, et cette dissimula-

tion est encore de la vengeance. Auguste savoure l'inquiétude, la surprise, la crainte, la confusion de Cinna ; Agrippine se repaît de l'irritation, du malaise de Néron. Tous deux tiennent longtemps le coup suspendu pour qu'il frappe plus sûrement et plus à fond.

Qui ne sait par cœur ce début de la scène d'Auguste :

Prends un siège, Cinna, prends; et sur toute chose  
 Observe exactement la loi que je t'impose;  
 Prête, sans me troubler, l'oreille à mon discours,  
 D'aucun mot, d'aucun cri n'en interromps le cours,  
 Tiens ta langue captive; et si ce long silence  
 A ton émotion fait trop de violence,  
 Tu pourras me répondre après, tout à loisir;  
 Jusque-là, seulement, contente mon désir!

Comme la scène est bien posée ! Comme l'on sent que quelque terrible tempête couve sous cette apparente tranquillité ! Beethoven a rendu cette impression d'une façon admirable, dans le finale de la symphonie pastorale. Avant l'orage, grondent dans l'orchestre des accords sourds, des notes étouffées où se peint cette sorte de stupeur, de silence qui pèse sur la campagne avant l'explosion



de la tempête ! La nature semble avoir peur ! Corneille a procédé comme Beethoven.

Le début de la scène d'Agrippine et de Néron offre le même caractère de froideur apparente et de calme menteur.

Asseyez-vous, Néron, et prenez votre place.

On veut sur vos soupçons que je vous satisfasse ;

J'ignore de quel crime on a pu me noircir :

De tous ceux que j'ai faits, je vais vous éclaircir.

Frappé de la similitude de ces deux scènes, qui sont toutes deux puisées à la même source (car si Racine a imité Corneille, Corneilles'est inspiré des paroles mêmes d'Auguste rapportées par Sénèque) ; frappé, dis-je, de cette ressemblance, je me mis à étudier, à lire ces deux scènes concurremment, persuadé que ce double travail d'interprétation me ferait faire un pas de plus dans l'intelligence intime de ces deux grands génies, en me les montrant aux prises avec le même sujet.

Je ne m'étais pas trompé. D'abord, première et importante remarque, j'eus beaucoup plus de peine à apprendre et à dire le récit de Racine que celui de Corneille. Pourquoi ? j'en découvris bien vite la

cause : elle était dans la différence des deux styles, des deux procédés d'exécution ; sans doute, je m'étais déjà rendu compte de cette différence, mais jamais je ne l'avais saisie, sentie, comprise avec cette netteté. C'était comme deux portraits mis en regard et où le caractère de chacun des deux visages se dessine plus vivement par son contraste avec l'autre.

Lisons les vers d'Auguste.

Tu vois le jour, Cinna, mais ceux dont tu le tiens  
Furent les ennemis de mon père et les miens !  
Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,  
Et quand après leur mort tu vins en ma puissance.  
Leur haine enracinée au milieu de ton sein,  
T'avait mis contre moi les armes à la main.  
Tu fus mon ennemi même avant que de naître,  
Et tu le fus encor quand tu te pus connaître,  
Et l'inclination n'a jamais démenti  
Le sang qui t'avait fait du contraire parti.  
Autant que tu l'as pu, les effets l'ont suivie.  
Je ne me suis vengé qu'en te donnant la vie,  
Je te fis prisonnier pour te combler de biens ;  
Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens ;  
Je te restituai d'abord ton patrimoine,  
Je t'enrichis après des dépouilles d'Antoine,  
Et tu sais que depuis, à chaque occasion,  
Je suis tombé pour toi dans la profusion ;  
Toutes les dignités que tu m'as demandées,  
Je te les ai sur l'heure et sans peine accordées,

Enfin, de la façon qu'avec toi j'ai vécu,  
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.

Autant de paroles, autant de faits ! autant de vers, autant de traits vifs, simples, perçants, qui vont droit comme une flèche au cœur de Cinna. On ne sent là ni artifice, je dirais volontiers ni art ; on oublie presque combien ce morceau est beau en sentant combien il est vrai. Il s'imprime de lui-même dans la mémoire, les mots portent avec eux leur intonation ; et on n'a pas plus de peine à le dire qu'à l'apprendre.

Voici maintenant les vers d'Agrippine. Elle rappelle à Néron, comme Auguste à Cinna, tout ce qu'elle a fait pour lui :

Vous réglez ! Vous savez combien votre naissance  
Entre l'empire et vous avait mis de distance ;  
Les droits de mes aïeux, par Rome consacrés,  
Étaient même sans moi d'inutiles degrés.  
Quand de Britannicus, la mère condamnée,  
Laisa de Claudius disputer l'hyménée,  
Parmi tant de beautés qui briguèrent son choix,  
Qui de ses affranchis mendièrent les voix,  
Je souhaitai sa main dans la seule pensée  
De vous laisser au trône où je serais placée.

Quel changement ! On se sent dans une autre

atmosphère poétique. L'élégance des mots, l'harmonie de la phrase, le nombre de la période, exigent autant d'effort de mémoire pour être appris, que d'étude de diction pour être récité. Car il ne s'agit plus de coups de pinceau rapides qu'il faut rendre par une égale vivacité d'accent ; c'est un morceau étudié, caressé, et où l'art du débit doit égaler l'art du style. Je poursuis la comparaison.

## AUGUSTE

Quand le ciel me voulut, en rappelant Mécène,  
Après tant de faveur montrer un peu de haine,  
Je te donnai sa place en ce triste accident,  
Et te fis après lui mon plus cher confident.  
Ce matin même encor, mon âme irrésolue  
Me pressant de quitter la puissance absolue,  
De Maxime et de toi j'ai pris les seuls avis,  
Et ce sont, malgré lui, les tiens que j'ai suivis.  
Enfin, ce même jour, je te donne Émilie,  
Le digne objet des vœux de toute l'Italie,  
Et qu'ont porté si haut mon amour et mes soins,  
Qu'en te couronnant roi je l'aurais donné moins.

Même simplicité ! même naturel ! même grandeur ! Voyons ce que dit Agrippine :

De Claude en même temps épuisant les richesses,  
Ma main sous votre nom, répandait ses largesses ;

---

Les spectacles, les dons, invincibles appas,  
Vous attiraient les cœurs du peuple et des soldats,  
Qui d'ailleurs réveillant leur tendresse première,  
Favorisaient en vous, Germanicus mon père.

Même élégance, même *caractère de récit*. Là, en effet, est un des principaux contrastes des deux scènes ; chacun des bienfaits d'Auguste se résume en un ou deux vers ; chacun des actes d'Agrippine donne lieu à une narration. L'adoption de Néron par Claude, son éducation, la corruption de l'armée, les derniers moments de l'empereur, la divulgation tardive de sa mort, forment autant de petits ensembles, merveilleux de détails, dont quelques-uns même sont sublimes, comme le morceau : *Cependant Claudius penchait vers son déclin* ; mais qui, par leur perfection même, ralentissent le mouvement général de la scène. On sent le poète, on oublie la mère outragée ; on admire les vers, on oublie l'action. Dans Corneille, la colère latente d'Auguste se trahit par la succession précipitée des traits ; le lecteur, à chaque vers, se sent emporté vers une explosion finale et cachée. Dans Racine, on a peine, en lisant, à garder le ton d'indignation qui doit gronder sourdement sous

---

cette longue énumération ; on a peine à en relier toutes les parties, la colère s'évapore dans le parcours de ces cent vingt vers.

Le parallélisme des deux scènes se poursuit dans la seconde partie. Après l'apologie, l'invective ; après la glorification du bienfait, la mise en accusation de l'ingratitude :

Tu veux m'assassiner, demain au Capitole,  
Pendant le sacrifice, et ta main pour signal  
Me doit au lieu d'encens donner le coup fatal ;  
La moitié de tes gens doit occuper la porte,  
L'autre moitié te suivre et te prêter main-forte,  
Ai-je de bons avis ou de mauvais soupçons ?  
De tous ces meurtriers te dirai-je les noms ?  
Procule, Glabrien, Virginian, Rutile,  
Marcel, Plaute, Lénas, Pomponé, Albin, Icile,  
Maxime, qu'après toi j'avais le plus aimé ;  
Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé,  
Un tas d'hommes perdus de dettes et de crimes,  
Que pressent de mes lois les ordres légitimes,  
Et qui, désespérant de les plus éviter,  
Si tout n'est renversé, ne sauraient subsister.

Comme Pascal a raison de dire, dans son style hardi, qu'il y a des cas où la vraie éloquence se moque de l'éloquence ! Voici un admirable mor-

ceau poétique qui passe par-dessus la tête de la poésie, les deux plus beaux vers sont peut-être les deux vers de nomenclature ! ces dix noms tombent l'un après l'autre sur Cinna comme des coups de massue. Que dire donc des vers suivants :

Tu te tais maintenant et gardes le silence,  
Plus par confusion que par obéissance ;  
Quel était ton dessein et que prétendais-tu  
Après m'avoir, au temple, à tes pieds abattu ?

C'est du Démosthène. Voici maintenant du Cicéron :

## AGRIPPINE

Du fruit de tant de soins à peine jouissant,  
En avez-vous six mois paru reconnaissant,  
Que, lassé d'un respect qui vous gênait peut-être,  
Vous avez affecté de ne plus me connaître.  
J'ai vu Burrhus, Sénèque, aigrissant vos soupçons,  
De l'infidélité vous tracer des leçons,  
Ravis d'être vaincus dans leur propre science !  
J'ai vu favoriser de votre confiance,  
Othon, Sénécion, jeunes voluptueux,  
Et de tous vos plaisirs flatteurs respectueux ;  
Et lorsque vos mépris excitant mes murmures,  
Je vous ai demandé raison de tant d'injures,  
Seul recours d'un ingrat qui se voit confondu,

---

Par de nouveaux affronts vous m'avez répondu!...  
Je promets aujourd'hui Junie à votre frère;  
Ils se flattent tous deux du choix de votre mère :  
Que faites-vous? Junie, enlevée à la cour,  
Devient en une nuit l'objet de votre amour;  
Je vois de votre cœur Octavie effacée,  
Prête à sortir du lit où je l'avais placée;  
Je vois Pallas banni, votre frère arrêté.  
Vous attendez enfin jusqu'à ma liberté,  
Burrhus ose sur moi porter ses mains hardies!...

Je m'arrête, le contraste est saisissant. Le second morceau est peut-être aussi beau que le premier, mais il est autrement beau, donc il doit être autrement dit; et je ne sais pas de travail de diction plus utile que ces deux études faites concurremment. Autant l'une demande de fermeté, de netteté, de simplicité et de relief; autant l'autre exige d'élégance, de nombre, d'harmonie. Ces indications générales vous suffiront, si, comme je vous le répète, vous avez soin d'étudier ces deux morceaux ensemble. Non seulement vous toucherez ainsi du doigt, le génie particulier de chacun de ces deux grands poètes; mais, en vous efforçant de lire l'un, vous apprendrez à lire l'autre, par la nécessité de le lire différemment.



---

Je ne vous le dissimule pas ; la scène de Racine est peut-être le morceau le plus difficile qui existe au théâtre ; il faut laisser à l'ensemble son mouvement, et à chaque partie sa valeur propre ; mais quelle gymnastique qu'un tel travail ! Vous en sortirez vraiment plus fort ! C'est par de telles études que la lecture arrive à mériter le nom d'art.

## CHAPITRE XVII

## UNE CHANSON DE BÉRANGER

Comme les morts vont vite ! Comme les renommées s'éteignent rapidement ! Et pour ma part, comme j'ai été souvent tenté de dire, en me rappelant le vers du poète :

Que j'en ai vu mourir, hélas ! d'anciennes gloires !

Chateaubriand n'est plus qu'un nom. On ne lit plus Lamennais. Joseph de Maistre est laissé de côté. Casimir Delavigne est dédaigné. Scribe est déchiré. Lamartine lui-même pâlit, et, quant à Béranger, il a été *tué* le 15 décembre 1857, six mois après sa mort. Tué ? oui, tué. Il y a là un des faits les plus curieux de l'histoire littéraire. Il mérite d'être examiné, car il nous offre l'occasion de jeter un coup d'œil sur la nature du talent de Béranger,

---

et sur son caractère, tout en apprenant à dire une de ses chansons. Ce ne sera pas une digression, mais un chemin plus sûr pour arriver à notre but. L'étude générale aidera à l'étude particulière. Pour bien lire une page d'un poète, il est bon de connaître le poète tout entier.

§ 1.

Béranger souffrait depuis deux ou trois ans de douleurs au cœur. Son vieil ami, Bretonneau, l'illustre médecin de Tours, vient à Paris, appelé en partie par la tristesse des dernières lettres du poète :

Vous m'êtes en dormant un peu triste apparu,  
J'ai craint qu'il ne fût vrai; je suis vite accouru,

a dit La Fontaine. Bretonneau arrive, et la pâleur de son ami l'inquiète :

« Allons, asseyez-vous là, lui dit-il avec une brusquerie affectée, que je vous ausculte ! Qu'est-ce que ces tristesses-là ? Encore quelque imagination de poète. »

Béranger s'assied sur une chaise ; Bretonneau, malgré ses quatre-vingts ans, met un genou en

terre, applique directement son oreille sur le cœur et écoute. Un témoin de cette scène me l'a souvent racontée. Il regardait avec émotion cet octogénaire agenouillé devant ce septuagénaire, la science devant le génie poétique, et suivait sur le visage penché du médecin, l'expression de son sentiment médical, quant tout à coup il voit deux grosses larmes tomber des yeux du docteur et rouler le long de ses joues. C'était l'arrêt. Bretonneau s'essuya furtivement les yeux sans que son ami pût le voir, se releva en riant et en disant : « Je savais bien que cela ne serait rien ! Un peu de digitale, et ce malaise disparaîtra. » Quelques semaines après, Béranger était mort.

Cette mort produisit un effet immense ; ce fut comme un deuil public. Pendant plusieurs mois, des mots de Béranger, des fragments de lettres de Béranger, des conversations de Béranger, des traits de bienfaisance de Béranger furent cités partout avec de telles paroles d'admiration qu'on eût dit une apothéose. Sa renommée se transformait en gloire ; nous voyions un homme entrer dans l'immortalité. Six mois plus tard, on annonce un recueil posthume du poète. Le manuscrit de ce

recueil contenait cinq ou six chansons empreintes d'un républicanisme fort avancé, et qui, comme le *Vieux Vagabond* ou les *Contrebandiers*, confinaient à ce qu'on appelait alors avec terreur le socialisme. L'éditeur, effrayé, consulte quelques amis de l'auteur, qui, par prudence, lui en conseillent le retranchement, mais personne ne songe à supprimer huit autres chansons consacrées toutes à la glorification de Napoléon I<sup>er</sup>. Le volume paraît. Dès le lendemain déchaînement effroyable dans toute la presse républicaine et libérale. Béranger n'est plus qu'un panégyriste de l'empire. Les admirations s'affaiblissent, les amitiés se taisent, les haines se réveillent ; tout le monde l'attaque et personne ne le défend. Ses chansons démocratiques l'auraient défendu, elles ; mais, réduit à ses chants bonapartistes, il tomba sous son adoration pour l'oncle, comme Victor Hugo grandit plus tard de toute sa haine contre le neveu.

Bientôt l'insuccès de ce dernier recueil rejallit jusque sur les premiers. Les plumes dévotes et les plumes monarchiques trouvent des alliés inattendus et tout-puissants dans des écrivains tels que Renan et Pelletan. Peu à peu on entre dans les

parties vulnérables de l'œuvre ; on reproche au poète sa conception mesquine de la divinité, sa conception vulgaire de l'amour ; on s'en prend même à son caractère, et on le stigmatise du nom de faux bonhomme. S'il avait décliné le titre d'académicien, c'était, disait-on, pour se distinguer en refusant une distinction. S'il avait donné en 1848 sa démission de représentant, c'était pour se dérober aux périls d'un envahissement de la Chambre. S'il était dévoué au peuple, c'était pour s'assurer le nom de poète populaire. Je conviens qu'il y avait un peu de rôle dans l'attitude de Béranger ; cet homme si bon manquait un peu de bonhomie, il était un peu trop occupé de l'administration de sa gloire, peut-être, parce qu'avec sa finesse, il la jugeait excessive ; il la soignait comme on soigne une personne délicate. Mais ces petits travers de détail s'effaçaient devant deux qualités souveraines, inébranlables : une humanité sans bornes, et un amour farouche de l'indépendance. Béranger n'a jamais refusé à personne ni un secours, ni un conseil, ni une démarche. Il a plus d'une fois emprunté pour prêter, et cet homme qui n'a jamais rien demandé pour lui, a

passé sa vie à demander pour les autres. Quant à son indépendance, elle a dicté toute sa conduite. Il était de la race du loup de La Fontaine ; le couplel lui faisait horreur. S'il a fui Assemblée nationale et Académie, c'est pour le bout de chaîne qu'il y redoutait. Je conviendrai encore, si l'on veut, qu'il y a quelque égoïsme dans ceux qui, pouvant être quelque chose, s'obstinent à n'être rien ; mais c'est un défaut si peu contagieux ! et il fait si heureusement compensation à la masse des gens qui, n'étant bons à rien, veulent arriver à tout ! Quoi qu'il en soit, c'est ainsi que tombèrent, l'une entraînant l'autre, sa renommée et sa réputation, et de degré en degré, il en arriva au dernier terme de la décadence, l'oubli de la jeunesse. C'est le grand linceul. Ne vivent et ne survivent que les poètes dont la jeunesse s'éprend ou se souvient.

Cet oubli est-il injuste ? Je le crois. Est-il sans appel ? Je ne le crois pas. Béranger subit en ce moment cette sorte d'éclipse que traversent certains artistes supérieurs avant d'arriver à leur rayonnement définitif. Trop vantés de leur vivant, trop dépréciés après leur mort, leur nom semble voué à la lutte ; il faut qu'ils reconquièrent leur gloire

---

après l'avoir conquise. C'est l'affaire du temps de les y aider. Quand il a éteint la malveillance comme l'engouement, arriva la postérité avec sa balance ; elle pèse le bon et le mauvais, et le plateau, en descendant, précipite certains noms dans l'oubli, ou, remontant, emporte les autres dans la région de la lumière. Béranger est de ceux qui remonteront. Sans doute il ne survivra pas tout entier, bien des parties de son œuvre périront ; sans parler de ces chansons que condamne irrévocablement la délicatesse morale, son talent même a quelque chose de laborieux, de pénible, qui obscurcit et alourdit trop souvent ses chansons. Mais les grands sentiments de l'humanité qui sont la source de toute poésie, la pitié pour ce qui souffre, la sympathie pour ce qui est faible, l'amour de la patrie, l'amour du peuple, étaient en lui des passions si profondes et si sincères, il avait, en outre, une si forte connaissance de notre langue, il avait un tel culte pour l'art, il savait si bien son métier, enfin comme il le disait spirituellement lui-même, il était *un si bon petit poète*, que certains morceaux partis de sa main dans ses jours d'inspiration heureuse, vivront et auront leur place au second rang, tant qu'on s'oc-



cupera de poésie en France. Un jour dans une promenade au bois de Boulogne, il s'arrêta tout à coup au milieu d'une allée, et me dit avec émotion en me prenant la main : « Mon cher ami, mon ambition serait qu'il restât cent vers de moi. » Il en restera davantage. Je compte pour cela sur la lecture à haute voix.

## § 2.

On n'a pas assez remarqué quels services immenses ont rendus et rendront encore les récitations publiques à la poésie et aux poètes. Depuis dix ans, les séances de lecture, les concours de lecture, ont donné la vie de la parole à une foule de pièces de vers qui, sans elles, n'auraient vécu que de la vie tranquille et silencieuse de la lettre morte. Qui a popularisé les œuvres de la jeune école? Qui a répété à toutes les oreilles, gravé dans toutes les mémoires, appris à toutes les lèvres, les chants patriotiques de Paul Déroulède, les poèmes intimes de E. Manuel, les élégies touchantes de Coppée? La lecture à haute voix. Grâce à elle, grâce à cette anthologie parlée et vivante, ces petits poèmes sont devenus des pièces de théâtre, ayant leurs affiches, leur scène,

---

leurs interprètes, leur public, leurs applaudissements. C'est quelque chose pour le poète que de s'entendre applaudir; il y a là pour lui une récompense et une leçon : la leçon du silence à côté de la leçon du bravo. La lecture à haute voix ne se borne pas à faire vivre : elle ressuscite. Les bibliothèques sont des nécropoles ! les volumes sont des tombeaux ! Cinquante ans d'impression équivalent à un ensevelissement. Une fois le poète disparu, une fois son premier éclat de réputation évanoui, une fois ses contemporains morts comme lui, ses œuvres, si elles n'appartiennent pas au groupe des œuvres immortelles, s'enfoncent de plus en plus dans l'oubli et ne sont plus troublées dans leur sommeil éternel que par les érudits ou les critiques, visiteurs discrets qui exhument mais ne font pas revivre. Heureusement aujourd'hui le lecteur à haute voix est là. C'est un véritable sauveteur. Tourmenté du besoin de lire toujours du nouveau parce que le public lui en demande toujours, il cherche, il furette, il plonge dans le passé, et en rapporte un nom, un fragment, une page, perles enfouies dans quelque rugueuse écaille, d'où il les retire, et en fait un

joyau. Voilà sur quoi je compte pour Béranger. Il est déjà presque assez oublié pour que ce soit le moment de le découvrir. Je le recommande à tous les lecteurs à haute voix. Ils trouveront là une trentaine d'œuvres charmantes, qui seront pour le public autant de surprises, et pour eux autant d'occasions de succès. Béranger se prête et prête beaucoup à la récitation publique. Il y a du La Fontaine dans son talent. Les contrastes y abondent; ce sont à tout moment des traits spirituels, des images vives et rapides, des mots imprévus et touchants, qui fournissent au lecteur les plus heureux effets de diction. Le *Voyage imaginaire*, *Mon Habit*, le *Vieux Vagabond*, les *Hirondelles*, *À mes amis devenus ministres*, les *Couplets sur Waterloo*, les *Souvenirs du peuple*, et bien d'autres, interprétés par un habile lecteur, tiendront leur place, même à côté de quelques-uns des chefs-d'œuvre de Victor Hugo.

Plein de ces idées, je me mis, il y a quelque temps, à étudier une chanson que je sais depuis longtemps par cœur, mais que je ne m'étais encore récitée que tout bas, *Jacques*, et je vis là une fois de plus combien la lecture à haute voix est un

puissant moyen de critique littéraire. En essayant de dire ce petit poème, j'y découvris ce que je n'y avais jamais vu. Ses beautés et ses défauts m'apparurent comme condensés dans un verre grossissant. Le dirai-je même? Ces dix strophes ainsi étudiées jetèrent pour moi un jour nouveau sur l'ensemble des œuvres de Béranger. J'y trouvais comme un résumé de son talent tout entier.

Voici cette chanson, dont je numérote les couplets à dessein :

### JACQUES

#### I

Jacque, il m'é faut troubler ton somme,  
 Dans le village, un gros huissier,  
 Rôde et court, suivi du messier,  
 C'est pour l'impôt, las! mon pauvre homme!  
 Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
 Voici venir l'huissier du roi.

#### II

Regarde. Le jour vient d'écloro.  
 Jamais si tard tu n'as dormi.  
 Pour vendre, chez le vieux Remi,  
 On saisissait avant l'aurore.  
 Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
 Voici venir l'huissier du roi.

## III

Pas un sou! Dieu! je crois l'entendre,  
Écoute les chiens aboyer.  
Demande un mois pour tout payer.  
Ah! si le roi pouvait attendre!  
Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
Voici venir l'huissier du roi.

## IV

Pauvres gens! L'impôt nous dépouille  
Nous n'avons, accablés de maux,  
Pour nous, ton père et six marmots,  
Rien que ta bêche et ma quenouille.  
Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
Voici venir l'huissier du roi.

## V

On compte avec cette mesure,  
Un quart d'arpent, cher affermé;  
Par la misère il est fumé,  
Il est moissonné par l'usure.  
Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
Voici venir l'huissier du roi.

## VI

Beaucoup de peine et peu de lucre.  
Quand d'un porc aurons-nous la chair?  
Tout ce qui nourrit est si cher :  
Et le sel aussi, notre sucre!  
Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
Voici venir l'huissier du roi.

## VII

Du vin soutiendrait ton courage ;  
Mais les droits l'ont bien renchéri,  
Pour en boire un peu mon chéri,  
Vends mon anneau de mariage.

Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
Voici venir l'huissier du roi.

## VIII

Rêverais-tu que ton bon ange  
Te donne richesse et repos ?  
Que sont aux riches les impôts ?  
Quelques rats de plus dans leur grange.

Lève-toi, Jacque, lève toi,  
Voici venir l'huissier du roi.

## IX

Il entre ! ô ciel ! que dois-je craindre ?  
Tu ne dis mot : quelle pâleur !  
Hier, tu t'es plaint de ta douleur,  
Toi, qui souffres tant sans te plaindre.

Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
Voici monsieur l'huissier du roi.

## X

Elle appelle en vain ; il rend l'âme.  
Pour qui s'épuise à travailler,  
La mort est un doux oreiller.  
Bonnes gens, priez pour sa femme !

Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
Voici monsieur l'huissier du roi.

Voilà certes une œuvre émouvante et forte. Le drame se pose d'un façon saisissante. Trois personnages sont en présence. L'ouvrier qui dort, la femme qui veille, et le troisième acteur, qu'on ne voit pas, qu'on n'entend pas, mais qui remplit toute la scène, le percepteur.

La simplicité des termes ajoute à la grandeur du début.

Jacque, il me faut troubler ton somme,  
 . . . . .  
 C'est pour l'impôt, las ! mon pauvre homme !

Et cet hémistiche si pittoresque :

*Rôle et court*, suivi du messier...

Je m'étudiai à rendre toutes ces nuances, et je passai à la seconde strophe, plus pressante et plus vive encore. La prière se change en instance ; dans la première, la femme le réveillait à regret, et comme tout bas ; dans la seconde, la voix s'élève à mesure que le danger approche !

Chez le vieux Remi,  
 On saisissait avant l'aurore !

On saisissait ! Voilà le mot à mettre en relief, car voilà l'arrêt.

Dans la troisième strophe, la terreur s'accroît encore ! Quelle navrante et naïve exclamation que ce cri :

Ah ! si le roi pouvait attendre !

On est en plein drame ! en pleine épouvante ! On a l'œil sur la porte ! Le terrible exacteur va paraître ! On l'attend ! Et moi, lecteur, je m'efforçais de trouver des accents qui pussent rendre tant d'émotion et de vérité, quand j'arrive à la quatrième strophe. Quelle est ma surprise ? Je suis arrêté court. Mon émotion se refroidit, mon mouvement se ralentit. Qu'est-il donc arrivé ? Il est arrivé que le poète a changé de route. Je m'arrête parce qu'il s'est arrêté. Mon embarras de diction vient d'un défaut dans la composition. Que dit en effet cette strophe ?

Pauvre gens ! L'impôt nous dépouille.  
Nous n'avons, accablés de maux,  
Pour nous, ton père et dix marmots,  
Rien que ta bêche et ma quenouille.

Ces vers sont bien faits. Les expressions sont



fortes et vraies. Mais que devient l'action ? Où est le percepteur que nous attendons ? Nous tombons dans les réflexions philosophiques. La strophe suivante se détourne de plus en plus dans la voie de la méditation :

On compte avec cette mesure,  
Un quart d'arpent cher affermé ;  
Par la misère il est fumé,  
Il est moissonné par l'usure.

J'admire l'énergie de ces vers, et ils demandent au lecteur une grande vigueur d'accent ; mais je ne sais comment les accorder avec le refrain :

Lève-toi, Jacques, lève-toi !

Pourquoi ? Parce que le refrain représente l'action, le mouvement, et que la strophe ne marque que le temps d'arrêt.

Même divergence dans la strophe suivante, dont, en outre, le tour pénible me suggère, par la difficulté qu'il me donne, une remarque sur la nature du talent de Béranger. Voici cette strophe :

Beaucoup de peine et peu de lucre,  
Quand d'un porc aurons-nous la chair ?  
Tout ce qui nourrit est si cher ;  
Et le sel aussi, notre sucre !

Ce dernier vers, si ingénieux, nous montre l'art de Béranger, à résumer, en un trait vif et court, une pensée profonde. Mais comme les trois vers qui le précèdent, nous font toucher du doigt, le côté faible de son talent ! Comme ils sont lourds ! Comme il a dû avoir du mal à les faire ! et comme le lecteur a de la peine à les dire !

La strophe septième va de plus en plus à la dérive :

Du vin soutiendrait ton courage.  
Mais les droits l'ont bien renchéri !  
Pour en boire un peu mon chéri,  
Vends mon anneau de mariage.

Vers touchant, délicat, mais vers d'élégie, non de drame. Il ne s'agit pas d'acheter du vin, mais de payer l'impôt ! Et le percepteur, vous oubliez donc qu'il est là ! Comme le coup de cloche du refrain, qui vous rappelle à l'action, vous montre, par la discordance, que vous n'êtes plus dans le ton !

Rêverais-tu que ton bon ange,  
Te donne richesse et repos ?  
Que sont aux riches les impôts ?  
Quelques rats de plus dans leur grange.

Je reconnais dans ce dernier vers un de ces traits spirituels qui abondaient dans la conversation de Béranger. Il aura trouvé celui-là un jour, en causant ou en écrivant une lettre. Il l'aura ramassé, tombant de ses lèvres ou de sa plume, et l'aura mis à part pour le placer dans l'occasion. Eh bien, l'occasion n'est pas bonne ; *non erat hic locus* ; les deux premiers vers sont tellement faits pour amener ce trait, qu'ils l'amènent mal. Il n'est pas sorti du sujet même ; c'est une fleur transplantée.

Enfin arrivent l'avant-dernière strophe et la dernière. Oh ! ici, changement complet ! nous rentrons en plein dans l'action ! Le drame recommence, et, avec lui, l'émotion, le mouvement, la libre allure du vers ! Pas un mot faible ! Pas un tour pénible ! Tout est vie et vérité !

Il entre ! ô ciel ! Que dois-je craindre ?  
Tu ne dis mot. Quelle pâleur !  
Hier, tu t'es plaint de ta douleur ;  
Toi qui souffres tant sans te plaindre !

Ce dernier trait est admirable ! Il peint d'un mot, et le caractère de cet ouvrier, et le stoïcisme

silencieux du peuple ! Et comme il amène, comme il appelle le refrain !

Même remarque pour les quatre vers qui suivent. Ils offrent une belle étude de diction austère et contenue :

Elle appelle en vain, il rend l'âme.  
 Pour qui s'épuise à travailler,  
 La mort est un doux oreiller,  
 Bonnes gens ! priez pour sa femme !  
 Lève-toi, Jacque, lève-toi,  
 Voici monsieur l'huissier du roi.

Chez Béranger, comme chez La Fontaine, tous les mots comptent, et les petits détails ont leur valeur. Il faut donc remarquer que le refrain est légèrement changé dans les deux dernières strophes ; au lieu de :

Voici *venir* l'huissier du roi.

Il a mis :

Voici *monsieur* l'huissier du roi.

L'intention est claire dans la première de ces deux strophes. C'est la femme qui parle, elle voit

entrer l'huissier du roi ; elle dit avec respect et crainte à son mari :

Voici monsieur l'huissier du roi.

Rien de plus facile à expliquer et à rendre : Mais à la dernière strophe, l'ouvrier est mort ; c'est le poète qui parle ; dans sa bouche, et en face de ce cadavre, cet appel et cette désignation de *monsieur* ont évidemment une intention amèrement ironique. *Lève-toi, Jacque, lève-toi !* Les morts même doivent se lever devant monsieur l'huissier du roi. Il n'est pas facile d'exprimer par la diction un tel sentiment, mais ce n'est pas impossible.

Tel est ce petit poème dont l'étude à haute voix m'en a autant appris sur le talent de Béranger, qu'à de longues années de commerce avec ses œuvres. J'ai vu distinctement ce que je n'avais fait qu'entrevoir ; mon impression est devenue jugement.

Béranger avait plusieurs des grandes parties du poète : originalité dans la conception première ; science de composition ; sentiment du rythme et de l'image, et un rare mélange d'esprit et d'émo-

tion. Que lui a-t-il donc manqué? la puissance d'exécution. Si versé qu'il fût dans tous les secrets de notre versification, si obstinément qu'il ait travaillé ses propres ouvrages, il n'a jamais pu arriver à se créer un style assez souple pour reproduire les faces multiples de sa pensée. Les grands poètes naissent souvent avec leur plume toute taillée; tels furent Corneille, Molière, Lamartine. D'autres sont obligés de tailler la leur: tels La Fontaine, André Chénier, Béranger. La Fontaine nous a lui-même livré son secret dans ces vers :

*Je fabrique à force de temps.*

Des vers moins sensés que sa prose.

Comme cela sent le forgeron! Quant à André Chénier, ses manuscrits, où les lignes de prose s'entremêlent sans cesse à des fragments poétiques, nous montrent que les vers ne jaillissaient pas de sa plume comme un flot de source. Il lui fallait construire son œuvre pièce à pièce, par retouches successives; il était plus poète que versificateur. Seulement, chez La Fontaine et chez André Chénier, la puissance artistique était si

grande, qu'ils arrivaient par le travail à une facilité acquise, qui avait toute la souplesse de la facilité naturelle.

Tel ne fut pas Béranger. Sa poésie rêvée a toujours été supérieure à sa poésie exprimée. Dans sa jeunesse, il aspirait aux genres les plus élevés, le poème, la tragédie, la comédie. Le sentiment de son infériorité d'exécution le força à se rabattre sur la chanson. Cette forme restreinte a beaucoup servi son talent, et lui a un peu nui. Elle l'a servi, d'abord en fournissant un moule à ses conceptions ; car je tiens de lui-même, qu'une fois l'idée d'une chanson trouvée, il ne l'exécutait qu'après avoir trouvé aussi l'air qui lui paraissait le plus propre à mettre l'œuvre en relief. Ensuite, son flot d'inspiration un peu mince, son souffle un peu court, gagnaient à être resserrés dans le rythme de la chanson ; les cours d'eau peu abondants ont tout profit à couler entre des rives étroites ; ils ont l'air de fleuves quand on les canalise. D'un autre côté, la forme de la chanson lui a nui, parce que sa très grande variété et fécondité d'idées de détail étaient mal à l'aise dans ce cadre rigide ; il ne pouvait pas s'y mou-

voir librement ; ses défaillances d'exécution l'empêchaient de faire tenir tout ce qu'il pensait dans ce qu'il disait. De là sont venus dans ses vers les obscurités, les tours pénibles, la gêne. Il marche dans des chaussures trop étroites.

Tel quel, c'est un poète, un poète *sui generis*, qui n'a pas son analogue dans notre poésie, et qui semble fait tout exprès pour la lecture à haute voix. Rossini m'a dit un jour, parlant de Weber : « Il n'a que de petites pincées de mélodies. » Ce mot n'est pas juste pour Weber, mais il s'applique merveilleusement à Béranger. Il n'a que de petites pincées de poésie, mais exquises. Quels vers charmants que ceux-ci :

Dieu d'un sourire a béni la nature!

. . . . .

J'ai sur l'Hymette éveillé les abeilles.

. . . . .

Mon cœur est un luth suspendu,

Sitôt qu'on le touche, il résonne.

. . . . .

Au détour d'une eau qui chemine

A flots purs, sous de frais lilas!



Et ce délicieux couplet de la fée Urgande :

Dans une conque de saphir  
 De huit papillons attelée,  
 Elle passait comme un zéphyr,  
 Et la terre était consolée.

Les notes profondes, les pensées fortes, les sentiments touchants y éclatent à tout moment, comme des clous d'or sur une belle étoffe.

Ce qu'on gagne en célébrité,  
 On le perd en indépendance.

. . . . .

Aimer ! aimer ! c'est être utile à soi !  
 Se faire aimer, c'est être utile aux autres !

Et cet admirable vers dans la complainte du *Juif errant* :

Ce n'est pas sa divinité,  
 C'est l'humanité que Dieu venge !

Enfin, n'oublions pas que nul poète n'a plus aimé la France et ne l'a mieux chantée ! Son patriotisme lui a inspiré des vers qui sont dans toutes les mémoires.

Hé bien, ces trouvailles d'expressions et d'idées,

dont je pourrais multiplier sans fin les exemples, sont autant de bonnes fortunes pour le lecteur. Elles étoient la diction. *Jacques*, entre autres, *Jacques*, en dépit de nos critiques, produirait je crois, un grand effet d'émotion dans une lecture publique. J'y proposerais seulement, non pas un changement, je ne m'en croirais pas le droit, mais une légère transposition.

Un illustre exemple expliquera ma pensée et excusera mon audace.

#### § 4.

Le second acte du *Tartuffe* est un chef-d'œuvre; mais ce chef-d'œuvre est un hors-d'œuvre. Le tableau des amours de Marianne et de Valère arrive là comme un épisode. Pourquoi cependant, ne laisse-t-il pas de nous charmer ? Parce que l'action n'est encore que posée, et non engagée. Mais transportez ce délicieux écho du *Dépit amoureux* au troisième acte, quand on est en plein drame, il nous choquera comme une dissonance, et nous gênera comme un temps d'arrêt. Hé bien, Béranger a fait la faute qu'a évitée Molière.

La strophe quatrième et les quatre qui la sui-

vent arrivent trop tard ; l'action est déjà trop avancée dans la strophe troisième. Que faire pour remédier à ce défaut ? Rien de plus simple : prendre cette strophe troisième :

Pas un sou ! Dieu ! je crois l'entendre,

et la transporter avant la neuvième :

Il entre ! ô ciel ! Que dois-le craindre ?

Ce simple déplacement change tout et remet le poème en équilibre.

Les deux premières strophes, comme le premier acte du *Tartuffe*, ne font que poser le drame, l'action n'est pas encore nouée ; on peut donc placer là sans inconvénient, les strophes philosophiques et élégiaques ; le lecteur leur donner toute leur valeur de détail, n'étant plus poussé, pressé par le mouvement de la scène. L'acteur n'a pas encore paru, il n'est pas encore à la porte ; la femme peut donc, sans invraisemblance, s'asseoir près du lit de son mari, le regarder dormir sans l'appeler trop haut et, tout en le regardant, se laisser aller au cours naturel de ses réflexions douloureuses ; le refrain n'ar-

---

rive sur ses lèvres que comme un écho affaibli de ses sentiments intimes ; elle le murmure, elle se berce au bruit de ses mélancoliques plaintes, quand tout à coup l'aboi des chiens la réveille en sursaut. *Dieu ! je crois l'entendre !* s'écrie-t-elle, et le drame recommence plus poignant, plus éperdu, plus terrible, car le poète et le lecteur ont maintenant trois strophes au lieu de deux pour peindre la terreur et l'angoisse croissantes.

Je propose à tous les amateurs de l'art de la diction ce sujet de travail ; ils y trouveront le plus délicat des plaisirs. Lire les poètes tout bas, c'est devenir leur ami ; les lire tout haut c'est devenir leur intime.

## CHAPITRE XVIII

## LA MÈRE ET LE FILS

Mon premier article sur Corneille et Racine m'a valu une lettre qui demande une réponse.

Voici la lettre :

« Monsieur,

« L'éducation, vous le savez, dure toute la vie.

Or, vos leçons de lecture, quoique publiées dans un *Magasin* destiné à l'enfance, ont des auditeurs de tous les âges. Il y a des barbes grises parmi vos élèves, et je suis un de ces élèves-là. J'ai autrefois suivi avec passion le Théâtre-Français,

---

et tout ce qui vient me parler dans ma petite retraite, de Corneille, de Racine et de leurs interprètes, remue dans ma vieille cervelle ce fond d'amateur qui ne meurt jamais. Votre étude sur *Cinna et Britannicus* a fort agité mes calmes habitudes ; je ne me suis pas contenté de vous lire, j'ai voulu pratiquer vos leçons : voilà quatre jours que ma chambre, mes meubles, d'ordinaire si tranquilles, sont tout étonnés de me voir marcher à grands pas, gesticuler, et parler tout haut. Hier ma servante est entrée chez moi, en me disant : « Monsieur m'appelle ? — Moi ! Non ! — C'est « que j'ai cru entendre la voix de Monsieur... » Elle avait raison : Monsieur piochait les intonations d'*Auguste*. Enfin, pour tout dire en un mot, vous m'avez rendu un petit grain de folie ! Je ne vous en serai jamais assez reconnaissant, et pour vous le prouver, je vous adresse en guise de remerciements, une requête. Votre étude est incomplète. Pourquoi votre analyse s'arrête-t-elle à la première moitié de la scène d'*Agrippine* ? La seconde vaut au moins la première. J'entends d'ici votre raison. Le parallélisme entre Corneille et Racine s'arrête là. Je le veux

---

bien, mais je ne m'y suis pas arrêté, moi, j'ai continué ; j'ai relu pour la vingtième fois la fin de cette scène, et, mis en goût de travail par votre analyse, j'ai essayé de la dire aussi tout haut. Impossible ! Vous proclamez le discours d'Agrippine le morceau le plus difficile du théâtre. Soit ; mais mettez donc, tout de suite après, la réponse de Néron et la réplique d'Agrippine ! Je ne puis pas me passer de vos conseils ; vous me les devez ; on ne jette pas ainsi un écolier de soixante ans dans une pareille besogne, pour le laisser à moitié chemin. Votre première leçon en appelle une seconde, je la réclame.

« Agréez, etc. »

Voici ma réponse :

« Monsieur,

« Merci de votre sommation. J'y obéis de grand cœur. Vous avez bien raison de regarder la fin de cette admirable scène comme égale et peut-être comme supérieure au commencement. Jamais n'a éclaté avec plus de force la science pro-

fonde du cœur humain qui caractérise Racine. Mettons-nous donc tout de suite à la besogne. Cinq morceaux composent cette fin de scène : *la réponse de Néron, une réplique d'Agrippine, un mot de Néron, sept vers d'Agrippine*, et pour conclusion, *huit vers de Néron*. Eh bien ! il n'est pas un seul de ces morceaux qui ne soit *un coup de théâtre psychologique* ; j'appelle ainsi ces péripéties de sentiments, qui jettent tout à coup un jour nouveau sur l'âme et sur le caractère des personnages.

« Commençons par Néron. Que va-t-il répondre ? Le réquisitoire de sa mère, quoiqu'un peu long peut-être, n'en est pas moins plein d'une majesté impériale et maternelle, qui doit fort embarrasser le fils.

« Je me rappelle Talma dans cette scène. Il répondait avant de parler, il répondait en écoutant, son attitude répondait. Quelle était cette attitude ? Semblait-il irrité, accablé, affligé ? Nullement. Il semblait profondément ennuyé. Tout le temps que durait ce long discours, il l'employait à jouer avec la frange de son manteau, et une fois sa mère réassise, — car elle s'était levée à la fin de la ti-



rade, — il la regardait un moment en silence et commençait :

Je me souviens toujours que je vous dois l'empire;  
Et, sans vous fatiguer du soin de le redire,  
Votre bonté, Madame, avec tranquillité  
Pouvait se reposer sur ma fidélité.  
Aussi bien ces soupçons, ces plaintes assidues,  
Ont fait croire à tous ceux qui les ont entendues  
Que jadis, j'ose ici vous le dire entre nous,  
Vous n'aviez sous mon nom travaillé que pour vous.  
« Tant d'honneurs, disaient-ils, et tant de déférences.  
« Sont-ce de ses bienfaits de faibles récompenses?  
« Quel crime a donc commis ce fils tant condamné?  
« Est-ce pour obéir qu'elle l'a couronné?  
« N'est-il de son pouvoir que le dépositaire? »  
Non que, si jusque-là j'avais pu vous complaire,  
Je n'eusse pris plaisir, Madame, à vous céder  
Ce pouvoir que vos cris semblent redemander :  
Mais Rome veut un maître et non une maîtresse.

« Arrêtons-nous là un moment. Où trouver un langage plus froidement insolent et plus cyniquement ingrat ? Chaque mot est un sarcasme que rendent plus amer encore les formules d'ironique déférence qui l'enveloppent ; ce discours est le prélude du parricide, et pourtant il faut, si on veut lui laisser toute sa couleur tragique, le

---

lire comme une scène de comédie. Le meurtrier futur se présente sous les traits du railleur. Remarquez bien cette parenthèse :

J'ose ici vous le dire entre nous.

« Quel bon fils ! il craint de blesser sa mère. Et ce mot :

Et sans vous *fatiguer* du soin de le redire.

« Quelle allusion moqueuse à la longueur du discours ! Et ces deux vers :

Non que, si jusque-là j'avais pu vous complaire,  
Je n'eusse pris plaisir, Madame, à vous céder  
Ce pouvoir...

« On n'est pas plus courtois ! Il est vrai qu'il ajoute aussitôt :

Ce pouvoir que *vos cris* semblaient redemander.

« Remarquez encore ce vers si persifleur :

Mais Rome veut un maître et non une maîtresse.

« Enfin j'appelle toute votre attention sur un petit vocable bien modeste, mais où se révèle un

des traits les plus particuliers du style de Racine.

« Racine n'est pas moins fort que Corneille mais il est fort à sa façon. Chez Corneille, la vigueur *saute aux yeux* ; ses personnages ont parfois une telle puissance de relief, de telles saillies de musculature, si j'ose ainsi parler, qu'on dirait des statues de Michel-Ange. Cléopâtre dans *Rodogune* est sœur des sibylles de la chapelle Sixtine. Chez Racine, la force, au lieu de se montrer, se dissimule. Toutes ses audaces sont en dessous. Nul grand poète n'a jeté dans le style élevé plus de formes familières, plus *d'expressions parlées* ; mais il les fonde si habilement dans l'harmonie générale, qu'il faut y regarder de près pour les découvrir. Vous rappelez-vous dans *Andromaque*, au quatrième acte, au milieu de la terrible scène d'Hermione et d'Orreste, quand elle lui demande d'assassiner Pyrrhus, ce vers :

Mais enfin, réglez-vous là-dessus.

« La vulgarité de ce terme ne donne-t-elle pas tout à coup à cette proposition de meurtre une réalité sinistre ? On ne s'en rend pas compte au premier regard ; mais un lecteur habile le décou-

vre dans le coin où il se cache et le met en lumière. Hé bien, Racine est plein de ces effets cachés.

« La réponse de Néron nous en offre un frappant exemple dans le premier mot de ces vers :

*Aussi bien*, ces soupçons, ces plaintes assidues.

« Cet *aussi bien* vous semble peut-être une particule insignifiante ; c'est elle, cependant, qui, par son tour familier, par son laisser aller, vous donne pour ainsi dire le *la* des huit vers qui suivent. Cherchez bien l'intention qui répond à cette intention, et pour vous y aider, permettez-moi de vous expliquer ma pensée par un exemple.

« Un jour, un Anglais de mes amis, professeur d'anglais à Paris depuis quatorze ans, mais très versé dans notre littérature et initié à toutes les finesses de notre langue, vint réclamer mes conseils pour la récitation de ces délicieux vers de La Fontaine :

Je suis chose légère et vole à tout sujet ;  
 Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet ;  
 A beaucoup de plaisir je mêle un peu de gloire ;  
 J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire  
 Si dans un genre seul j'avais usé mes jours ;  
 Mais quoi ! je suis volage en vers comme en amours.

« Je l'écoutai attentivement, et je lui dis :

« C'est bien lu ; mais pourquoi n'avez-vous pas fait sentir la grâce d'un des mots les plus importants de ce morceau exquis ?

« — Quel mot ?

« — Le premier du dernier vers...

*Mais quoi !*

« — Comment ! reprit-il stupéfait, ce... *mais quoi !*  
a une importance quelconque dans le vers ?

« — Une importance capitale.

« — Laquelle ?

« — C'est ce petit adverbe dont la gentillesse et l'insouciance résument tout le charme des cinq premiers vers et déterminent l'allure du dernier.

« — Je ne comprends pas, me répondit-il.

« J'essayai de le lui faire comprendre, en répétant ce mot avec l'accent qu'il demande ; mais je perdis mon temps, et je me convainquis qu'il y a dans toute poésie des beautés qui sont, ce semble, des beautés de terroir. Il faut, pour les apprécier, les avoir respirées avec l'air natal. Notre langue maternelle est comme toutes les mères : il y a entre elle et nous des secrets, des intimités d'où les

étrangers sont exclus, et mon ami le professeur d'anglais en était là. Mais vous, monsieur, qui êtes Français, vous m'avez compris, n'est-ce pas, vous avez senti le charme indéfinissable de ce : *Mais quoi!* Or, le *aussi bien* de Racine est de la même famille que le *mais quoi* de La Fontaine.

« Achéons le discours de Néron : Dans la seconde partie, changement complet. Il se justifiait, I accuse. Agrippine avait passé elle-même de l'apologie à l'accusation, et vous vous rappelez avec quelle véhémence !... Voyons de quel ton va parler le reproche dans cette bouche filiale :

Vous entendiez les bruits qu'excitait ma faiblesse :  
 Le Sénat, chaque jour, et le peuple, irrités  
 De s'ouïr par ma voix dicter vos volontés,  
 Publiaient qu'en mourant Claude avec sa puissance  
 M'avait encor laissé sa simple obéissance.  
 Vous avez vu cent fois nos soldats en courroux  
 Porter en murmurant leurs aigles devant vous,  
 Honteux de rabaisser par cet indigne usage  
 Les héros dont encore elles portent l'image.

« Quelle accumulation de termes méprisants !  
 Autant de mots, autant d'injures : *honteux, profaner, indigne*. Gardez-vous, en étudiant ce mor-

---

ceau pour le dire, d'ajouter à la dureté de ces termes par la dureté de l'accent. Mettez plutôt la sourdine à votre voix ; prononcez ces vers un peu bas, avec une sorte de honte ; l'atténuation, en ce cas, est un affront de plus ; Néron a l'air de rougir pour sa mère :

Toute autre se serait rendue à leurs discours :  
Mais si vous ne réglez, vous vous plaignez toujours.

« Encore une de ces familiarités de tours ou d'expressions qui abondent dans Racine :

Avec Britannicus contre moi réunie,  
Vous le fortifiez du parti de Junie ;  
Et la main de Pallas trame tous ces complots !  
Et lorsque je prétends assurer mon repos,  
On vous voit de courroux et de haine animée !  
Vous voulez présenter mon rival à l'armée ;  
Déjà jusques au camp le bruit en a couru.

« Nulle remarque à faire sur la façon de dire ces vers : ils sont si simples, si vrais, si forts, qu'ils se disent tout seuls. Ayez soin seulement de laisser toujours à ces reproches l'accent du dédain qui naît de la sécurité. Néron n'a nullement peur des trames de sa mère. Que va-t-elle répondre

La voilà en cause à son tour ! D'accusatrice, la voilà accusée. Tout à l'heure elle avait parlé en mère outragée, en impératrice offensée... Va-t-elle poursuivre sur le ton de l'indignation et de la hauteur ? Non. Le moyen ne lui a pas réussi. Elle en change ; et, après quelques vers de raisonnement vigoureux et pressant, elle se jette tout à coup dans l'attendrissement, elle pleure, elle veut toucher Néron et son émotion vous gagnerait presque, si... Mais attendons la fin :

Moi, le faire empereur ? Ingrat ! l'avez-vous cru ?  
 Quel serait mon dessein ? Qu'aurais-je pu prétendre ?  
 Quels honneurs, dans sa cour, quel rang pourrais-je  
 [attendre ?

Ah ! si sous votre empire on ne m'épargne pas,  
 Si mes accusateurs observent tous mes pas,  
 Si de leur empereur ils poursuivent la mère,  
 Que ferais-je au milieu d'une cour étrangère ?  
 Ils me reprocheraient, non des cris impuissants,  
 Des desseins étouffés aussitôt que naissants,  
 Mais des crimes pour vous commis à votre vue,  
 Et dont je ne serais que trop tôt convaincue.  
 Vous ne me trompez point, je vois tous vos détours,  
 Vous êtes un ingrat, vous le fûtes toujours !

« Ici, faites attention !

« Voilà le moment du coup de théâtre ! voilà



l'entrée en scène de la sensibilité ! Prononcez donc le premier hémistiche : *Vous êtes un ingrat*, fortement, comme la conclusion de tout ce qui précède ; puis après un court silence, jetez avec un accent de douleur, avec larmes :

Vous le fûtes toujours !

« C'est l'image du passé qui envahit tout à coup Agrippine. Ce sont les premières années de Néron qui se dressent devant elle. Cet appel à ce doux souvenir enfantin donne subitement à ses paroles le laisser aller touchant, l'abandon familier d'une mère vis-à-vis de son tout jeune enfant...

Vous le fûtes toujours !

Dès vos plus jeunes ans mes soins et mes tendresses  
N'ont arraché de vous que de feintes caresses.

Rien ne vous a pu vaincre, et votre dureté  
Aurait dû dans son cours arrêter ma bonté.

Que je suis malheureuse ! Et par quelle infortune  
Faut-il que tous mes soins me rendent importune ?

Je n'ai qu'un fils ; ô ciel qui m'entends aujourd'hui,  
T'ai-je fait quelques vœux qui ne fussent pour lui ?

Remords, crainte, périls, rien ne m'a retenue ;

J'ai vaincu ses mépris ; j'ai détourné ma vue

Des malheurs qui dès lors me furent annoncés ;

J'ai fait ce que j'ai pu : vous régnez, c'est assez !

---

Avec ma liberté, que vous m'avez ravie,  
Si vous le souhaitez, prenez encor ma vie,  
Pourvu que par ma mort tout le peuple irrité  
Ne vous ravisse pas ce qui m'a tant coûté.

« Jamais une mère n'a parlé avec plus d'effusion simple et vraie. Les mots les plus familiers et les plus touchants sortent de son cœur et de ses lèvres :

J'ai fait ce que j'ai pu ; vous régnez, c'est assez.

. . . . .  
Je n'ai qu'un fils!...

« A tout moment on est presque tenté de dire non seulement : Quelle bonne mère ! mais quelle bonne femme ! Où est l'orgueil ? où est l'ambition ? Le dernier vers est admirable de désintéressement. Dans sa mort, prochaine peut-être, elle ne redoute qu'une chose : c'est que son fils ne se fasse du tort en la tuant ! Vous l'avouerez-vous pourtant ? C'est ce vœu qui me met en suspicion pour tout le reste. Il est bien sublime, sans doute, ce vœu, mais il est bien adroit ! Jeter ainsi négligemment à Néron la perspective de son détronement, comme conséquence possible de son ingra-

titude, est un moyen bien habile de le ramener à la reconnaissance. Est-ce que tout ce déploiement de sensibilité maternelle n'aurait été qu'une manœuvre, qu'une tactique ? Nous allons bien le voir. Néron, pour toute réponse, se remet, en un seul vers, sous sa dépendance :

Mais, enfin, ordonnez ; que voulez-vous qu'on fasse ?

« Sans doute à cette parole toute filiale, Agrippine va se jeter dans les bras de son fils, presser sur son cœur ce cœur si heureusement reconquis, se dédommager de dix mois de contrainte et de privation de caresses.

« Écoutez :

De mes accusateurs qu'on punisse l'audace ;  
Que de Britannicus on calme le courroux ;  
Que Junie à son choix puisse prendre un époux ;  
Qu'ils soient libres tous deux, et que Pallas demeure ;  
Que vous me permettiez de vous voir à toute heure ;  
Que ce même Burrhus, qui nous vient écouter,  
A votre porte enfin n'ose plus m'arrêter.

« Quel trait de lumière et quel trait de génie !  
Ce masque de tendresse subitement jeté, ces larmes subitement séchées, ces vers brefs, secs,

hautains, succédant sans transition à ces effusions, ne jettent-ils pas un jour effrayant sur le caractère d'Agrippine ? L'ambitieuse n'est-elle pas tout entière dans ce contraste ? Aussi, ne craignez pas d'accentuer un peu vivement dans le couplet précédent, la douleur et la tendresse maternelles ; les gens qui *jouent* un sentiment en exagèrent toujours un peu l'expression ; ils ont peur qu'on ne les croie pas. Puis arrivé aux derniers vers, prenez une voix impérieuse, je dirai presque impériale, dictez des ordres ! Cette opposition doit produire un immense effet ; c'est un coup de théâtre moral.

« Reste la dernière réponse de Néron. Je l'attends avec une certaine impatience. Tant d'arrogance doit le blesser. Le Néron railleur de la première réplique va sans doute se réveiller. Écoutez :

Oui, Madame, je veux que ma reconnaissance  
Désormais dans les cœurs grave votre puissance ;  
Et je bénis déjà cette heureuse froideur  
Qui de notre amitié va rallumer l'ardeur.  
Quoi que Pallas ait fait, il suffit, je l'oublie :  
Avec Britannicus je me réconcilie ;  
Et quant à cet amour qui nous a séparés,  
Je vous fais notre arbitre et vous nous jugerez.

Allez donc, et portez cette joie à mon frère.  
Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma mère!

« Qu'en pensez-vous ? La soumission est-elle assez complète ? S'avoue-t-il assez vaincu ? Quelques artistes, qui jouent Agrippine, sortent alors la tête haute, radieuse, et jetant à Burrhus, qui entre, un regard de mépris et de triomphe ! Je doute qu'elles aient raison de tant triompher. Néron en dit trop pour me convaincre. Les grâces félines de ses protestations, le raffinement de ses sentiments :

*Et je bénis déjà cette heureuse froideur  
Qui de notre amitié va rallumer l'ardeur;*

sa facilité à tout abandonner :

*Quoi que Pallas ait fait, il suffit, je l'oublie;  
Avec Britannicus je me réconcilie;*

et l'accent déclamatoire de ce dernier vers :

*Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma mère!*

tout cela sonne faux à l'oreille. On y sent, non pas le fils convaincu, mais le cœur lâche qui n'ose

---

engager la lutte avec sa mère et qui s'en tire par l'hypocrisie.

« La scène suivante nous le montre d'une façon évidente. Dès le premier vers, éclate le vrai Néron dans ce cri sauvage :

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

« La crédulité d'Agrippine serait inexplicable si elle n'était aveuglée par les deux passions qui nous dupent le plus : l'orgueil et l'ambition ! Ainsi s'achève, par ces deux derniers traits, la peinture effrayante de ce fils et de cette mère ! A vous maintenant, interprète, de les exprimer par la voix. Vous m'avez demandé de la besogne, en voilà ! »

## CHAPITRE XIX

LES VIEUX DE LA VIEILLE

THÉOPHILE GAUTIER

*A M. Th. de Banville.*

Avez-vous fait une remarque, mon cher confrère? C'est qu'à Paris, pour peu qu'on ait d'imagination et de loisir, si l'on sort de chez soi en disant : « Je vais à tel endroit, » on va presque toujours ailleurs. Paris est un si grand tentateur! Les rues de Paris, les magasins de Paris, les murs de Paris sont si pleins d'objets de surprise et d'attraction, qu'à peine le pied sur le trottoir, on appartient, malgré soi, à un ami qui vous aborde, à une œuvre d'art qui vous frappe, à un spectacle singulier qui vous arrête, à un rayon de soleil

qui vous attire, de façon que parti pour l'Arc de l'Étoile, vous vous trouvez, sans savoir comment, au Luxembourg. Pour moi, je l'avoue humblement, maintenant j'en ai pris mon parti, quand je sors, je mets à la loterie; je suis à la merci du hasard. Je gagne parfois un bon numéro, comme, par exemple, quand je vous rencontre, mon cher confrère, et que nous nous arrêtons, vous et moi, à causer de notre passion commune, la poésie et la diction poétique<sup>1</sup>. Vous rappelez-vous une de nos stations, sous un parapluie, sur la place de la Bourse, où nous nous sommes indignés, une demi-heure durant, contre la manie qu'ont certains comédiens de prosaïser Corneille et Racine? Hé bien! hier, en me promenant sur le boulevard, la vue du théâtre du Gymnase me rappela notre conversation, et me donna le désir de la reprendre, à propos d'une étude de lecture assez curieuse que m'a inspirée un poète que vous admirez beaucoup et moi aussi, Th. Gautier.

Th. Gautier passe généralement pour l'élève

1. Nous ne saurions trop recommander le *Petit traité de versification*, de M. de Banville. Il est impossible, ce me semble, d'unir plus de science à plus d'esprit.



---

de Victor Hugo. Le mot *élève* n'est pas juste, il faut dire son parent. Il lui ressemble, non comme un imitateur à son maître, mais comme un petit-neveu à son grand-oncle; ils sont de la même lignée : malheureusement Th. Gautier n'a recueilli qu'une partie de l'héritage. La plume dans sa main est un outil si merveilleux qu'on peut l'appeler également et tour à tour un crayon, un pinceau, un burin, une brosse, un ébauchoir, voire même un stylet, *stylus*; seulement, il faut bien le dire, le poète lui-même n'est trop souvent qu'une plume. Chez Victor Hugo, la puissance de l'invention égale la puissance de l'exécution; le pathétique marche de pair avec la virtuosité; chez Théophile Gautier, l'émotion humaine et la force créatrice font un peu défaut; trop souvent son imagination n'est que le génie de l'image; il me fait l'effet... (deux passionnés de poésie comme vous et moi peuvent bien parler de l'*Illiade*), — il me fait l'effet de Patrocle; il a les armes d'Achille, mais il n'a que ses armes. Je trouve pourtant dans son œuvre une pièce de vers où résonnent toutes les cordes de la lyre : ce sont les *Vieux de la Vieille*. Mon admiration pour ce morceau

---

date de loin : un soir, il y a quelque quinze ans, je le lus haut, chez moi, en présence de plusieurs de mes confrères que je voulais acclimater à l'idée de la candidature académique de Th. Gautier; les vers firent merveille, et pourtant, je ne les ai vraiment compris et possédés à fond que l'été dernier, à la campagne, en m'étudiant à les dire tout haut. Là, pour la première fois, et sous le coup de mon travail, m'apparut la singularité de composition de ce petit poème; il est formé de trois parties, à la fois fortement contrastées et admirablement unies entre elles; les sept premières strophes ressemblent à un *Corot*, les cinq suivantes à un *Charlet*, les sept dernières à un *Delacroix*, et de ces oppositions violentes sort un tableau d'une harmonie et d'une unité vraiment rares. Voulez-vous que je vous raconte mon petit voyage de découverte à travers ce poème?

L'ébattement pourrait vous en être agréable,

comme dit La Fontaine, et je serais heureux de causer de ce sujet avec un virtuose tel que vous.

## LES VIEUX DE LA VIEILLE

Par l'ennui chassé de ma chambre  
J'errais le long du boulevard ;  
Il faisait un temps de décembre,  
Vent froid, fine pluie et brouillard,

Et là je vis, spectacle étrange,  
Échappés du sombre séjour,  
Dans la bruine et dans la fange,  
Passer des spectres en plein jour !

Pourtant, c'est la nuit, que les ombres  
Par un clair de lune allemand,  
Dans les vieilles tours en décombres,  
Reviennent ordinairement.

C'est la nuit, qu'a lieu la revue  
De la ballade de Seidlitz,  
Où l'empereur, ombre entrevue,  
Compte les ombres d'Åusterlitz.

Mais des spectres près du Gymnase !  
A deux pas des Variétés !  
Sans brume ou linceul qui les gaze ;  
Des spectres mouillés et crottés !

La chose vaut qu'on la regarde.  
Trois fantômes de vieux grognards,  
En uniforme de l'ex-garde,  
Avec deux ombres de hussards !

On eût dit la lithographie,  
Où, dessinés par un rayon,  
Les morts que Raffet déifie,  
Passent criant : Napoléon !

Ce n'étaient pas les morts qu'éveille  
Le son du nocturne tambour,  
Mais bien quelques Vieux de la Vieille  
Qui célébraient le grand retour.

Quel tableau ! Avais-je tort de prononcer le nom de Corot ? Les vers du poète ne sont-ils pas tout baignés dans la brume, comme les toiles du peintre ? Rien donc de plus indiqué au lecteur, que de voiler, d'estomper, de poétiser sa voix. Mais voici où commence la difficulté, et où commença mon travail. Au milieu de ce paysage crépusculaire éclatent, comme autant de tons criards et discords, quatre ou cinq mots du plus vulgaire prosaïsme : *Grognards*, *crottés*, *Variétés*, *Gymnase* ! N'êtes-vous pas choqué de leur côte à côte avec ces vers si poétiques :

Ou l'empereur, ombre entrevue,  
Compte les ombres d'Austerlitz !

N'y a-t-il pas là une dissonance blessante ?

Comment donc les rendre? Faut-il mettre leur vulgarité en relief pour arriver à un effet de contraste? Mais alors, adieu tout le charme mystérieux du tableau! La poésie disparaît, ce n'est plus qu'un effet de brouillard de rue, troué par trois ou quatre feux de réverbère. Doit-on, au contraire, esquiver, atténuer, pardonnez-moi l'expression, escamoter ces syllabes discordantes, et les noyer dans le courant du débit? Mais que devient la pensée du poète? Ce n'est certes ni par hasard, ni par négligence, qu'un artiste aussi habile s'est servi de telles expressions. Quelle a été son intention? C'est cette intention qu'il faut découvrir pour la rendre. J'étais très perplexe, quand, au dernier vers, à la deuxième strophe, un mot me frappa soudainement comme un trait de lumière :

Passent des *spectres* en plein jour.

C'est le mot *spectres*. Ce mot demande l'accent de stupéfaction, de demi-crainte, qu'inspire tout ce qui est surnaturel. Hé bien, voilà tout le secret. Il faut dire *Grognaards, crottés, Gymnase! Variétés* comme on dit *spectres*. C'est un contre-

---

sens de diction en apparence; mais, en réalité, c'est une traduction rigoureuse. Ces mots nous font entrer dans le monde de l'apparition, de la vision; ils réclament donc une voix contenue, voilée, poétique. Qu'importe qu'ils soient vulgaires, leur vulgarité n'est pas réelle, puisqu'elle n'est pas dans l'idée qu'ils représentent. Les mots ne sont rien par eux-mêmes. Ils tirent toute leur valeur de la place qu'ils occupent et du sens qu'y attache le poète. Il y a des trivialités de paroles qui sont sublimes. Victor Hugo a exprimé cette pensée dans ces vers :

Pas de mot sénateur! pas de mot roturier!

Et plus loin :

...Pas de mot où l'idée au vol pur  
Ne puisse se poser, tout humide d'azur!...

Image charmante qui est une admirable leçon de lecture. Le lecteur doit teindre les mots des couleurs de l'idée. Après Corot, Charlet :

Depuis la dernière bataille,  
L'un a maigri, l'autre a grossi.  
L'habit, fait jadis à leur taille,  
Est trop grand ou trop rétréci.

Leur plumet énervé palpite  
Sur leur kolbach fauve et pelé,  
Près des trous de balle, la mite  
A rongé leur dolman criblé.

Leur culotte de peau trop large,  
Fait mille plis sur leur fémur.  
Leur sabre rouillé, lourde charge,  
Embarrasse leur pied peu sûr.

Ou bien un embonpoint grotesque,  
Avec grand'peine boutonné,  
Fait un poussah, dont on rit presque  
Du vieux héros tout chevronné.

Ici, la besogne de lecteur était facile. Il ne s'agissait que d'être aussi hardi que le poète.

Rien à interpréter, rien à transposer, comme dans les strophes précédentes. Pas de dessous à mettre en dessus ! Il faut bien se garder de sauver le côté grotesque. Le grotesque fait ici partie de l'héroïque. Scribe disait un mot profond : « Au théâtre, ce qui produit l'effet, ce n'est pas le coup, c'est le contre-coup. » Eh bien, dans ces vers, le *coup*, c'est le grotesque. Il faut donc l'assener vigoureusement, accentuer sans pitié, *Poussah*; *fémur*, *culotte*, *pelé* ! et le contre-coup se produit

dans les strophes suivantes, dont le grandiose et la beauté épique éclateront plus vivement par le contraste : le grotesque sert de tremplin.

Un des vers de ces strophes me donna pourtant quelque peine.

Leur plumet énervé palpite.

L'image est saisissante. On voit le ballottement du vieux plumet à moitié cassé ; j'en cherchai longtemps le son traducteur, et je le trouvai dans la construction même du mot *palpite*. Cette répétition de la lettre *p* placée au commencement du mot et au milieu, cette alliance de la voyelle *a* et de la voyelle *i*, renferme je ne sais quelle sonorités pittoresques qui ne vous étonneront pas, vous dont la plume sait si bien chanter et peindre.

Nous voici enfin à la troisième partie : après Corot et Charlet, Delacroix.

Ne les raillez pas, camarades,  
Saluez plutôt chapeau bas  
Ces Achilles d'une Iliade  
Qu'Homère n'inventerait pas.



Respectez leur tête chenue ;  
Sur leur front par vingt cieux bronzé,  
La cicatrice continue  
Le sillon que l'âge a creusé.

Le beau vers ! Je prolongeai la syllabe finale de *continue* et j'enlaçai le troisième vers dans le quatrième, pour peindre la poétique union de la cicatrice et de la ride :

Si leurs mains tremblent, c'est sans doute  
Du froid de la Bérésina,  
Et s'ils boitent, c'est que la route  
Est longue du Caire à Wilna.

S'ils sont perclus, c'est qu'à la guerre  
Les drapeaux étaient leurs seuls draps,  
Et si leur manche ne va guère,  
C'est qu'un boulet a pris leur bras.

L'ironique et amère familiarité, qui se mêle ici au pathétique, demande une assez grande finesse d'exécution. Ce sont des vers tragiques qu'il faut dire comme des vers de comédie, sans leur rien ôter de leur âpreté douloureuse.

Ne vous moquez pas de ces hommes  
Qu'en riant le gamin poursuit ;  
Ils furent le jour... dont nous sommes  
Le soir et peut-être la nuit.

Quand on oublie, ils se souviennent :  
Lancier rouge et grenadier bleu,  
Au pied de la colonne, ils viennent  
Comme à l'autel de leur seul Dieu.

Là, fiers de leur longue souffrance,  
Reconnaissants des maux subis,  
Ils sentent le cœur de la France  
Battre sous leurs pauvres habits.

Et l'aigle de la grande armée,  
Dans le ciel qu'emplit son essor,  
Du fond d'une gloire enflammée,  
Étend sur eux ses ailes d'or.

Ainsi finit, presque comme une ode, ce petit poème, qui part du rêve, traverse la réalité grotesque, s'élève à la réalité pathétique et se termine dans une belle explosion lyrique. Le lecteur est ici tellement porté par le poète, que je n'eus qu'à le suivre pour l'interpréter ; seulement dans ces vers :

Ils furent le jour... dont nous sommes  
Le soir, et peut-être la nuit,

il faut oublier, en les disant, les lois ordinaires de la césure et détacher ces trois mots, le *jour*, le

*soir, la nuit*, comme les trois étoiles d'une constellation ; puis, à partir de là tâchez de monter, par une émotion graduée, jusqu'à la dernière strophe qui demande un riche déploiement de voix. Le sentiment n'y suffit pas, il faut de la grandeur.

Je revins à Paris tout plein de mon travail de lecteur. Je ne parlais que du poème de Th. Gautier : c'était mon Baruch.

Je rencontre un des plus habiles virtuoses de ces séances de lecture publique, qui ont tant popularisé la poésie depuis dix ans. — Connaissez-vous les *Vieux de la vieille* ? — Oui. — Les avez-vous jamais lus en public ? — Non. — Pourquoi ? — Parce que je n'y aurais aucun succès. — Mais c'est un petit chef d'œuvre ! — Soit, mais ce petit chef-d'œuvre célèbre l'empire. — Eh bien ? — Eh bien, tout ce qui célèbre l'empire est à l'index devant l'admiration publique, et, comme je ne suis pas impérialiste... — Mais moi non plus ! je ne le suis pas, m'écriai-je ! Mais qu'importe ? Est-ce que l'imagination a une cocarde ? Est-ce que l'héroïsme, quel que soit son drapeau, ne plane pas au-dessus des partis ? Est-ce que le beau n'a pas

son domaine à lui, où il règne seul? Le public ne vous suivrait pas, dites-vous? Eh bien! forcez-le à vous suivre. Battez-vous avec lui. Emportez-le dans votre admiration. S'il sent en vous un homme convaincu, vous le convaincrez, et il comprendra que la poésie ressemble à l'aigle de la grande armée, qu'elle aussi elle emplit de son essor le ciel tout entier, et qu'elle étend sur tout ses ailes d'or!

## CHAPITRE XX

## TROIS SUPPLICATIONS

RACINE — LA FONTAINE — VICTOR HUGO

ANDROMAQUE — LES DEUX PIGEONS

MARION DELORME

Voici trois cris de douleur, sortis de trois bouches immortelles. Racine a jeté le premier dans *Andromaque*; La Fontaine le second, dans *les Deux Pigeons*; Victor Hugo, le troisième, dans *Marion Delorme*. L'un part d'une mère, l'autre d'une amante, le dernier d'une maîtresse. Plaçons-les tous trois en regard; cette seule mise en présence, les éclairant l'un par l'autre, marquera la différence des génies, des époques, et vous sera une triple leçon de lecture et de littérature comparée.

Nous commencerons par *Andromaque*. Cette belle tragédie a eu une singulière fortune, c'est de changer d'héroïne.

Du temps de Racine, le principal personnage c'était Andromaque; aujourd'hui, c'est Hermione. Andromaque a beau donner toujours son nom à la pièce, elle est reléguée au second plan. Hermione a pris le premier, parce qu'elle rentre dans la catégorie des princesses de théâtre qui nous intéressent aujourd'hui; elle est violente et quelque peu meurtrière.

Andromaque est trop douce, trop dolente pour nous; elle est de la race gémissante des colombes; nous les aimons quelque peu croisées de vautour. Mais, du temps de Racine, les rôles de victimes étaient les beaux rôles, Andromaque est le chef de chœur du peuple élégiaque et charmant des Bérénice, des Atalide, des Aricie, des Junie, et Racine lui a prêté ses plus touchants et ses plus tendres accents.

ANDROMAQUE (*s'adressant à Hermione*):

Où fuyez-vous, Madame?

N'est-ce point pour vos yeux un spectacle assez doux  
Que la veuve d'Hector pleurant à vos genoux?

---

Je ne viens point ici par de jalouses larmes,  
Vous disputer un cœur qui se rend à vos charmes.  
Par une main cruelle, hélas ! j'ai vu percer  
Le seul où mes regards prétendaient s'adresser :  
Ma flamme par Hector fut jadis allumée ;  
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.  
Mais il me reste un fils. Vous saurez quelque jour,  
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour :  
Mais vous ne saurez pas, du moins je le souhaite,  
En quel trouble mortel son intérêt nous jette,  
Lorsque de tant de biens qui pouvaient nous flatter,  
C'est le seul qui nous reste et qu'on veut nous l'ôter.  
Hélas ! Lorsque, lassés de dix ans de misère,  
Les Troyens en courroux menaçaient votre mère,  
J'ai su de mon Hector lui procurer l'appui :  
Vous pouvez sur Pyrrhus ce que j'ai pu sur lui.  
Que craint-on d'un enfant qui survit à sa perte ?  
Laissez-moi le cacher en quelque île déserte :  
Sur le soin de sa mère on peut s'en assurer ;  
Et mon fils avec moi n'apprendra qu'à pleurer.

Ces vers sont sans doute pleins de pathétique, mais d'un pathétique épuré, ennobli par l'art le plus exquis. Praxitèle, sinon Phidias, a passé par là. Une douleur profonde, mais contenue ! L'harmonie devenue une des formes de l'émotion ! Des vers coulant comme un flot de larmes qui inondent le visage sans contracter les traits, ni briser

la voix. Il semble qu'ils sortent directement du cœur, sans passer par aucun organe corporel. Ayez donc bien soin, en récitant cette prière, de lui laisser toute son élégance et tout son charme musical. C'est par l'oreille que ces vers vont au cœur ; flattez l'oreille ! Ils vous touchent non seulement par la vérité des sentiments, par la simplicité de l'expression, mais par le nombre et l'enlacement des sons. C'est de la poésie, mais c'est aussi de la mélodie, souvenez-vous de Mozart en lisant ces vers de Racine.

Passons à La Fontaine :

#### LES DEUX PIGEONS

. . . . .

L'autre lui dit : qu'allez-vous faire ?  
 Voulez-vous quitter votre frère ?  
 L'absence est le plus grand des maux  
 Non pas pour vous, cruel ! Au moins que les travaux,  
 Les dangers, les soins du voyage  
 Changent un peu votre courage !  
 Encor si la saison s'avançait davantage !  
 Attendez les zéphirs ! qui vous presse ? Un corbeau  
 Tout à l'heure, annonçait malheur à quelque oiseau.



---

Je ne rêverai plus que rencontre funeste,  
Que faucons, que réseaux ! Hélas, dirai-je, il pleut,  
Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut ?  
Bon souper, bon gîte et le reste ?

Nous voilà dans un autre art. Ces vers descendent d'un degré de plus dans l'âme humaine : ils sont, sinon plus vrais, du moins plus réels. La Fontaine ne se contente pas de peindre l'émotion du cœur, il en peint le trouble, ce trouble se traduit par la variété des coupes, par le changement continu du rythme ; par le brisement du vers. Une amante qui supplie celui qu'elle aime de ne pas partir, est certes dans une situation bien moins pathétique qu'une mère qui demande la vie de son fils ; et pourtant le pigeon de La Fontaine est plus agité qu'Andromaque ! Voyez comme à chaque hémistiche le mouvement change ! Ce rejet délicieux...

Non pas pour vous, cruel !

ne semble-t-il pas l'explosion subite d'un cœur qui ne peut se contenir ? Ces trois petites phrases successives et précipitées :

Encor si la saison s'avancait davantage !

Attendez les zéphirs !... Qui vous presse ?.. Un corbeau...

ne peignent-elles pas au naturel le décousu charmant de ces entretiens intimes, tendres, entrecoupés, où l'on n'achève jamais les phrases, et où les paroles jaillissent des lèvres, comme au hasard, poussées au dehors par la vivacité des sentiments intérieurs?

Il ne s'agit donc plus ici, pour le lecteur, de mélopée, comme dans les vers de Racine : il y faut avant tout l'abandon, la souplesse, la vérité.

Voyons maintenant les vers de Victor Hugo :

MARION (*à Louis XIII*).

Ah ! sire ! à notre deuil que le roi compatisse,  
 Savez-vous ce que c'est ? Deux jeunes insensés,  
 Par un duel jusqu'au fond de l'abîme poussés !  
 Mourir, grand Dieu ! mourir sur un gibet infâme !  
 Vous aurez pitié d'eux ! Je ne sais pas, moi femme,  
 Comment on parle aux rois. Pleurer peut-être est mal,  
 Mais c'est un monstre enfin que votre cardinal !  
 Pourquoi leur en veut-il ? Qu'ont-ils fait ? Il n'a même  
 Jamais vu mon Didier. Hélas ! qui l'a vu, l'aime.  
 A leur âge, tous deux, les tuer pour un duel !  
 Leurs mères ! Songez donc ! Ah ! c'est terrible ! O ciel !  
 Vous ne le voudrez pas ! Ah ! femmes que nous sommes,  
 Nous ne savons pas bien parler comme les hommes,

Nous n'avons que des pleurs, des cris et des genoux  
Que le regard d'un roi ploie et brise sous nous !  
Ils ont eu tort, c'est vrai ! Si leur faute vous blesse,  
Tenez, pardonnez-leur ! Vous savez ? la jeunesse !  
Mon Dieu ! les jeunes gens savent-ils ce qu'ils font ?  
Pour un geste, un coup d'œil, un mot, souvent au fond  
Ce n'est rien, on se blesse, on s'irrite, on s'emporte.  
Les choses tous les jours se passent de la sorte ;  
Chacun de ces messieurs le sait. Demandez-leur,  
Sire ; est-ce pas, messieurs ? Ah ! Dieu, l'affreux malheur !  
Dire que vous pouvez d'un mot sauver deux têtes !  
Oh ! je vous aimerai, sire, si vous le faites !  
Grâce ! grâce ! Oh ! mon Dieu ! si je savais parler,  
Vous verriez, vous diriez : Il faut la consoler,  
C'est une pauvre enfant, son Didier c'est son âme...  
J'étouffe. Ayez pitié !

Quel contraste ! Il y avait une différence entre Racine et La Fontaine. Il y a un abîme entre La Fontaine et Victor Hugo : Au lieu de la simple agitation, c'est le désordre, l'effervescence, la tempête ! Les vers de Racine ressemblent à des larmes, ceux de La Fontaine à des gémissements ; ceux de Victor Hugo, à des sanglots, à des cris ! Tout ce que la douleur réelle a d'incohérence de paroles, de mélange de tons, d'exagération de gestes, Victor Hugo le lui emprunte. Il photogra-

phie le désespoir! Une formule qui lui est propre, qu'il a inventée, pour peindre l'éperdument de l'âme, c'est de jeter tout à coup au milieu d'accents pathétiques, des familiarités, des naïvetés de termes, qui lui semblent l'expression même de la nature. Il a employé ce moyen pour la première fois dans *Notre-Dame de Paris*. Tout le monde se rappelle la prière de la Sachette, et dans cette prière, le : *Messieurs, j'aime les sergents, moi!* ce mot, je m'en souviens, fit une révolution. Il se répéta dans tout Paris, comme le cri même de la douleur. Depuis, Victor Hugo a tiré de grands effets de cette même formule dans presque tous ses drames. J'entends encore M<sup>lle</sup> Mars s'écriant dans *Hernani* :

Enfin, on laisse dire à cette pauvre femme  
Ce qu'elle a dans le cœur. . . . .

Le morceau de *Marion Delorme* est plein de ces effets :

Je ne sais pas, moi femme,  
Comment on parle aux rois!...

. . . . .  
Tenez! Pardonnez-leur... Vous savez... la jeunesse...

Mon Dieu! les jeunes gens savent-ils ce qu'ils font!

. . . . .

Oh! je vous aimerai, sire, si vous le faites.

L'intention du poète est si fortement écrite dans ce morceau, qu'il semble facile à dire. Détrompez-vous, on marche entre trois écueils; on court risque de tomber dans la trivialité, dans l'affectation, dans le *faux vrai*! Pour laisser à cette prière son mélange de désespoir tragique et de naïveté presque enfantine, il faut au lecteur tout l'art que possède le poète pour fondre ensemble les contraires! Qu'on y songe bien! la naïveté est bien voisine de la niaiserie, et la niaiserie est bien voisine du ridicule. C'est ce qui me fait toujours dire qu'il n'y a rien de plus difficile à lire que les vers de Victor Hugo, tant ils sont personnels! et rien de plus utile, tant cette personnalité puissante exige et inspire de hardiesse de diction. La lecture successive de ces trois morceaux aidera à l'interprétation de chacun d'eux.

## CHAPITRE XXI

UN SAVANT FORMÉ PAR LA LECTURE

A HAUTE VOIX

Voici un fait qui parle plus haut que bien des idées en faveur de la lecture à haute voix.

Il y a une trentaine d'années, M<sup>me</sup> D., femme d'un médecin connu à Paris, accoucha d'un garçon aveugle. A cette cécité, l'enfant joignait une constitution débile; c'était un infirme et un avorton; toute opération fut jugée impossible. La douleur des parents fut profonde, et devint presque du remords. Ils se reprochaient l'état de ce pauvre petit, comme s'ils en étaient la cause parce qu'ils en étaient les auteurs. Dès lors, ils n'eurent plus qu'une idée, se dévouer à celui qu'ils avaient jeté si misérable dans le monde, lui rendre supportable le triste cadeau qu'ils lui avaient fait, la

---

vie! La première enfance une fois franchie, grâce à des soins incessants, ils songèrent à son éducation. A qui la confier? A quelque instituteur d'aveugles? Non! Ils voulaient être les seuls, à lui ouvrir au moins les yeux de l'esprit. Le père se fit son lecteur, la mère sa lectrice. L'histoire, la géographie, le calcul, les premiers éléments des sciences, ils apprirent tout à l'enfant par la lecture à haute voix; et cet enseignement auriculaire dura vingt ans, et, pendant vingt ans, il ne se passa pas un seul jour, sans que ce père et cette mère n'apportassent pour ainsi dire à leur petit au bout de leurs lèvres, tout ce qu'ils avaient préparé et récolté de tous côtés pour lui, avec la même sollicitude, la même exactitude, que des oiseaux qui nourrissent leur couvée.

Cette éducation était pleine de difficultés. Difficultés matérielles d'abord : lire tout haut plusieurs heures de suite, pendant vingt ans, constitue une fatigue, qui, pour une femme surtout, peut devenir un danger. Difficultés intellectuelles : un aveugle ne s'instruit pas aussi aisément qu'un autre enfant; on n'arrive à son intelligence que par un sens au lieu de deux. Il faut donc éveiller

---

chez ce sens unique les mêmes appétits que chez deux. Les paroles adressées à l'aveugle ne doivent pas seulement lui arriver plus claires, plus nettes, il faut encore qu'elles soient plus vives, plus animées. L'instruire ne suffit pas, il faut le captiver. M. D. le comprit, et se faisant élève pour devenir maître, il demanda à l'étude raisonnée de la diction l'art de lire sans fatigue, et même avec charme, avec feu. Ce n'est pas tout encore. L'aveugle a besoin qu'on lui donne le plus de substance possible, sous le plus petit volume possible ; M. D. s'astreignit donc à un choix plus délicat, plus intelligent, des morceaux ou des ouvrages à lire, de façon qu'au bout de vingt ans, la lecture à haute voix avait fait trois éducations au lieu d'une, celle de l'enfant et celle des parents.

Un fait singulier se produisit dans le cours de ces études. Ce qui intéressait le plus cet enfant pour qui le monde physique n'existait pas, c'était le monde physique : les lois, les phénomènes du monde extérieur le préoccupaient sans cesse. Le père poussa donc les leçons de ce côté, et, un jour, il arriva, que des voleurs s'étant introduits par deux fois, la nuit, dans le fond du jardin,



---

pour y dérober des lapins et ayant l'air d'en prendre l'habitude, le jeune homme imagina une sonnette électrique qui, correspondant du jardin dans l'appartement, dénonça les voleurs, empêchés ainsi de continuer leur métier.

L'enfant était devenu jeune homme. Il avait vingt-cinq ans; son tempérament s'était fortifié, et un chirurgien, ami de son père, proposa de tenter l'opération sur un des deux yeux. Le jeune homme accepta avec joie! L'opération eut lieu, et un mois après l'aveugle était transformé en un demi-voyant. Il distinguait imparfaitement les objets, mais il jouissait pleinement de la lumière. Il pouvait se conduire, et achevant alors son éducation par le commencement, il se mit à apprendre à lire. Enfin, ajoutons qu'un jour, ou plutôt un soir, attaqué par des malfaiteurs, il se débarrassa d'eux, de manière à leur prouver que ses poings voyaient clair.

Ce simple recouvrement partiel de la vue était, déjà, on le voit, un avantage bien précieux pour l'enfant; mais grâce à l'éducation qu'il avait reçue, grâce au fond de connaissances accumulées en lui par ses parents, cet avantage devint un

---

immense bienfait; la conquête de la lumière fut pour lui la conquête du talent et de la renommée. Lancé dès ce moment à plein essor dans les sciences physiques, il s'éleva de l'étude aux découvertes, il devint inventeur. Il a trouvé le moyen de fabriquer une nouvelle pile, une *pile sèche* qui est acceptée par les ingénieurs du chemin de fer du Nord; il a imaginé des allumeurs électriques pour les salles de théâtre, les lieux de réunion; il a établi un laboratoire où il occupe douze ouvriers qui ont pour lui un dévouement qui va jusqu'au culte. Un Anglais lui a offert plus de cent mille francs d'une de ses inventions. L'exposition de l'électricité lui donnera sans doute rang parmi les savants distingués; le déshéritage laissera peut-être quelque chose en héritage à l'humanité tout entière! N'avais-je pas raison de dire qu'un tel fait avait sa place dans un livre consacré à la lecture à haute voix ?

## CHAPITRE XXII

### DU COLORIS DANS LA DICTION

VOIX D'OR — VOIX D'ARGENT — VOIX D'AIRAIN  
VOIX DE VELOURS

VICTOR HUGO — THÉOPHILE GAUTIER  
CASIMIR DELAVIGNE

Il y a des lecteurs coloristes, comme il y a des peintres coloristes. Le coloris dans la diction est autre chose que la verve, l'esprit, l'émotion; c'est une qualité toute spéciale et qui demande des dons particuliers. Le premier de ces dons, c'est une voix timbrée. Celui qui n'a pas de timbre, je dirais volontiers, qui n'a pas de métal dans la voix, ne sera jamais un lecteur coloriste. Ce métal peut être d'or, d'argent ou d'airain, car à chacun de ces métaux correspond une sonorité différente :

la voix d'or a plus de brillant, la voix d'argent a plus de charme, la voix d'airain a plus de force; mais une des trois est nécessaire. Une voix sans métal ressemble à des dents sans émail; elles peuvent être solides et saines, elles ne sont pas brillantes. Il y a plusieurs espèces de coloris dans la diction : le coloris éclatant, le coloris doux et le coloris voilé; l'harmonieux mélange des gris, des lilas, des bruns, produit sur une toile de Véronèse, de Rubens, de Delacroix, des chefs-d'œuvre de coloris, tout comme le fracas des tons de pourpre et d'or. Reste la voix de velours. Mais celle-là ne va pas sans une des trois autres. Pour qu'une voix de velours ait tout son charme, il faut qu'elle soit doublée d'une voix métallique : le velours est le dessus, mais le métal est le dessous. Sans métal, une voix de velours n'est qu'une voix de coton.

Citons des exemples. J'emprunte le premier à la pièce de poésie, intitulée *Stella* dans les *Châtiments*.

Le poète s'était endormi la nuit près de la grève. Il s'éveille, il voit l'étoile du matin, et elle lui dit :

... Je suis l'astre qui vient d'abord.  
Je suis celle qu'on croit dans la tombe et qui sort.  
J'ai lui sur le Sina, j'ai lui sur le Taygète.  
Je suis le caillou d'or et de feu, que Dieu jette  
Comme avec une fronde au front noir de la nuit;  
Je suis ce qui renaît quand un monde est détruit.  
O nations! je suis la poésie ardente,  
J'ai brillé sur Moïse et j'ai brillé sur Dante.  
Le lion Océan est amoureux de moi.  
J'arrive! levez-vous, vertu, courage, foi!  
Penseurs, esprits! montez sur la tour, sentinelles!  
Paupières, ouvrez-vous! allumez-vous, prunelles!  
Terre, émeus les sillons! vie, éveille le bruit!  
Debout, vous qui dormez! car celui qui me suit,  
Car celui qui m'envoie en avant, la première,  
C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière.

Sonnent-elles assez, vibrent-elles assez, ces strophes éclatantes? Quelle voix demandent-elles? Évidemment une voix d'or. L'or, dans la parole, c'est l'écarlate dans la peinture, c'est le cor dans la musique. Du reste, pas de conseil de détail à donner au lecteur. S'il a un bon organe, qu'il fasse jaillir cette chanson de ses lèvres, comme un rayon de soleil rebondit d'un clocher d'église de Burgos : du feu et de la lumière, voilà tout ce qu'il faut dans ces vers!

## VOIX D'ARGENT

C'est à Théophile Gautier que j'emprunte ce second exemple :

## LES HIRONDELLES

. . . . .  
Elles s'assemblent par centaines,  
Se concertant pour le départ :  
L'une dit : « Oh ! que dans Athènes  
Il fait bon sur le vieux rempart !

Tous les ans j'y vais et je niche  
Aux métopes du Parthénon.  
Mon nid bouche dans la corniche  
Le trou d'un boulet de canon. »

L'autre : « J'ai ma petite chambre  
A Smyrne, au plafond d'un café :  
Les Hadjis comptent leurs grains d'ambre  
Sur le seuil, d'un rayon chauffé.

Celle-ci « : J'habite un triglyphe  
Au fronton d'un temple à Balbeck.  
Je m'y suspends avec ma griffe  
Sur mes petits au large bec.

La cinquième : « Je ferai halte,  
Car l'âge m'alourdit un peu,  
Aux blanches terrasses de Malte  
Entre l'eau bleue et le ciel bleu.

Toutes : « Demain combien de lieues  
Auront filé sous notre essaim,  
Plaines brunes, pics blancs, mers bleues  
Brodant d'écume leur bassin!

Avec cris et battements d'ailes,  
Sur la moulure aux bords étroits,  
Ainsi jasant les hirondelles,  
Voyant venir la rouille aux bois.

Je comprends tout ce qu'elles disent,  
Car le poète est un oiseau ;  
Mais, captif, ses élans se brisent  
Contre un invincible réseau!

Des ailes! des ailes! des ailes!  
Comme dans le chant de Ruckert,  
Pour voler là-bas avec elles  
Au soleil d'or, au printemps vert!

Ai-je tort? ces petits gazouillements, ces petits cris assoupis par les battements d'aile, ces échos de voix, ces images si vives et si poétiques, ce *nid d'oiseau qui bouche un trou de boulet*, ces mers qui *brodent d'écume leur bassin*, ces blanches terrasses de Maïte, *entre l'eau bleue et le ciel bleu*, tout cela ne résonne-t-il pas à votre oreille comme un bruit de clochettes d'argent, où, à la dernière strophe, se mêle l'éclat d'un timbre d'or. Peu de conseils encore à donner au lecteur. Qu'il ait

soin seulement de faire bien valoir les rimes : elles sont toutes pittoresques, curieuses, inattendues, vibrantes. Il ne manque dans ce charmant petit concert qu'une voix, la voix de l'âme. Les hirondelles ont inspiré, à tous les poètes, des vers touchants. Ici, rien qui vous émeuve. Pas une seule de toutes ces gracieuses paroles dans ce chœur de mères et de petits, qui soit l'expression d'un sentiment. Tout est seulement murmure et clarté : mais quelle clarté et quel murmure !

En lisant ces vers, ne vous inquiétez pas de votre cœur, laissez parler toute seule la petite flûte que vous avez dans le gosier, si vous en avez une.

#### VOIX D'AIRAIN

Changeons d'instrument. Victor Hugo arrive, nous apportant les lointains grondements de l'Océan, la voix de la tempête, de l'abîme, de la mort. Je ne sais si dans son œuvre immense, il a rien écrit de plus pathétique, d'une plus tragique sonorité, que la pièce : *Oceano nox*. Je n'emprunterai que trois strophes à ce morceau, mais elles nous suffiront pour y faire entendre les timbres sombres et profonds de la voix d'airain.



Oh ! combien de marins, combien de capitaines,  
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,  
Dans ce morne horizon se sont évanouis !  
Combien ont disparu, dure et triste fortune !  
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,  
Sous l'aveugle Océan à jamais enfouis !

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !  
Vous roulez à travers les sombres étendues,  
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus !  
Oh ! que de vieux parents qui n'avaient plus qu'un rêve,  
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève  
Ceux qui ne sont pas revenus.

Où sont-ils les marins sombrés dans les nuits noires ?  
O flots, que vous savez de lugubres histoires !  
Flots profonds, redoutés des mères à genoux !  
Vous vous les racontez en montant les marées,  
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées  
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous.

Non ! Beethoven lui-même, avec toutes les richesses de tous les instruments, ne nous a jamais, à l'aide des sons, entr'ouvert des profondeurs d'abîmes plus effrayantes. Jamais les instruments de musique les plus émouvants, le violoncelle, l'alto, n'ont produit une harmonie plus profondément mélancolique que ces trois vers :

Pauvres têtes perdues!

Vous roulez à travers les sombres étendues  
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.

On croit vraiment voir le fond de la mer. Cette accumulation de diphtongues, *au, ou, om, eu, en*, cette alliance des *u* et des *e* muets, prolonge le son dans des lointains infinis. Je ne vous dis pas ici que ces vers se disent tout seuls! Non! On n'a pas trop de toute la science la plus profonde, soutenue de l'organe le plus puissant, pour rendre imparfaitement *ces voix désespérées!*... Cherchez donc dans votre organe les notes les plus riches, recouvrez-les d'un voile, comme on couvre les tambours de crêpe aux enterrements, appelez à votre aide toutes vos richesses de souffle, et toute votre puissance de respiration pour prolonger vos sons et étoffer vos paroles!

Que ce vers :

Dans ce sombre horizon se sont évanouis.

ait l'air d'avoir vingt pieds au lieu de douze! Pensez enfin, et faites-moi penser à tous les coloristes qui ont fait du tragique avec la couleur, à Rembrandt, à Delacroix, et vous n'aurez fait que traduire Victor Hugo.

## VOIX DE VELOURS

## CASIMIR DELAVIGNE

Voilà un nom que je n'écris pas sans émotion : Casimir Delavigne, quand j'étais jeune, était le dieu de la jeunesse. Nous répétions en chœur les Messéniennes et les vers du Paria ! Et aujourd'hui, qu'est-il ? Presque rien qu'un nom. Grande est donc ma joie de trouver ce petit chef-d'œuvre dans ses dernières poésies.

## LES LIMBES

Comme un vain rêve du matin  
Un parfum vague, un bruit lointain,  
C'est je ne sais quoi d'incertain  
Que cet empire ;

Lieux qu'à peine vient éclairer  
Un jour qui sans rien colorer,  
A chaque instant près d'expirer,  
Jamais n'expire.

Loin de Dieu, là, sont renfermés  
Les milliers d'êtres tant aimés,  
Qu'en ces bosquets inanimés,  
La tombe envoie.

Le calme d'un vague loisir,  
Sans regret comme sans désir  
Sans peine comme sans plaisir,  
C'est là leur joie.

Leurs sanglots ne troublent jamais  
De l'air l'inaltérable paix ;  
Mais aussi leur rire jamais,  
N'est qu'un sourire.

De leurs yeux, qui charment d'abord,  
Mais dont aucun éclair ne sort,  
Le morne éclat n'est pas la mort,  
N'est pas la vie.

Rien de bruyant, rien d'agité  
Dans leur triste félicité ;  
Ils se couronnent sans gaité  
De fleurs nouvelles.

Ils se parlent, mais c'est tout bas ;  
Ils marchent, mais c'est pas à pas ;  
Ils volent, mais on n'entend pas  
Battre leurs ailes.

Je ne connais dans toute notre littérature qu'une page comparable en douceur à ce morceau, c'est la peinture des champs Élysées par Fénelon. Il faut pour les rendre une voix de velours, doublée d'argent. Rossini a composé une mélodie tout entière sur deux notes : je dirais presque qu'il

n'en faut qu'une seule pour dire ces vers. L'effet est dans la monotonie. Pas de variété d'inflexions, pas de changements de timbre; mettez la sourdine partout; l'émotion naîtra, contrairement au vers du poète, *de l'uniformité*.

J'entends d'ici votre objection : comment dire ces vers si on n'a pas une voix de velours? Comment? en s'en faisant une. Le métal de la voix ne s'acquiert pas, le velours s'acquiert. Il ne s'agit que de savoir *attaquer le son*. *L'éducation du son* est un des grands secrets de l'étude de la lecture. Les habiles professeurs de chant vous donneront là-dessus les plus utiles conseils. L'art modifie profondément la voix, surtout quand il s'agit de l'adoucir. Le point capital est d'avoir un organe timbré. Le reste est affaire de temps et de travail. Il en est du charme dans la diction comme de la grâce dans le talent d'écrire. Ayez la force, vous aurez facilement la grâce.

## CHAPITRE XXIII

## LES GRANDS PROSATEURS

Les règles générales de l'art de la lecture s'appliquent à tous les écrits. Pour bien lire une page de n'importe quel écrivain, il faut, s'il s'agit des principes techniques, toujours prononcer clairement et correctement, articuler nettement, accentuer, respirer et ponctuer ; s'il s'agit de la partie intellectuelle, il faut toujours comprendre et sentir. Mais l'emploi de ces diverses règles varie de mesure et d'intensité, selon le genre d'écrits que l'on récite, selon le talent de l'écrivain que l'on interprète. Tel style demande, dans le lecteur, un ponctuateur plus exact, tel autre un accentuateur plus énergique, tel autre un coloriste plus brillant, tel autre un diseur plus spirituel : ce

---

sont tour à tour les qualités de correction, d'émotion, de verve qui doivent passer les premières; même quand elles sont toutes nécessaires, elles ne le sont pas toutes au même degré; même quand elles sont toutes en jeu, elles ne jouent pas le même rôle, elles n'occupent pas le même rang; figurez-vous une troupe où chacun de ceux qui la composent, serait tour à tour soldat, sergent ou capitaine. Toute étude d'un auteur nouveau demande donc une nouvelle étude de lecture, et, par conséquent on ne peut arriver à la possession complète de l'art de la diction que par la récitation successive et comparative des principaux écrivains de notre langue. Tel est le travail que nous allons entreprendre dans cet article, travail d'interprète et travail de critique. Nous allons choisir un morceau dans six des plus grands prosateurs de notre langue, au dix-septième et au dix-huitième siècle, étudier ce morceau, chercher comment il doit être rendu en cherchant comment il est composé, et réunir ainsi dans le même cadre, et comme en raccourci, les divers caractères de la prose française dans leurs rapports avec les règles de la diction.

---

Seulement, pour que cette étude soit profitable, il faut qu'elle soit progressive; nous devons donc aller du simple au composé, en débutant par les écrivains dont la lecture à haute voix ne réclame que l'emploi des règles les plus aisées de l'art de la lecture, les écrivains naturels, et élégants, Fénelon et Voltaire.

Fénelon et Voltaire, voilà deux noms dont le rapprochement semble étrange; pourtant il n'y a rien de plus juste que le rapprochement de ces deux esprits. Ce sont écrivains de même trempe, de même race. Je crois qu'on peut les définir les deux prosateurs les plus clairs, les plus simplement ornés de notre langue. Commencer l'éducation d'un apprenti lecteur par l'étude de ces deux maîtres, c'est l'élever comme on élève un enfant, c'est-à-dire le nourrir d'éléments sains, substantiels et de facile assimilation. Le régime de la prose de Fénelon et de Voltaire lui fera un fonds de santé intellectuelle et de bonne constitution, qui lui permettra ensuite de passer sans fatigue à un emploi plus énergique de ses facultés.

A tout seigneur, tout honneur. Prenons d'abord Fénelon.



## FÉNELON

Il y a trois Fénelon : le Fénelon précis et didactique, le Fénelon touchant et pathétique, le Fénelon imagé et poétique. Le *Dialogue sur l'Éloquence*, la *Lettre à l'Académie* et quelques parties de *l'Existence de Dieu* correspondent au premier; les sermons et les lettres au second; le *Télémaque* au troisième.

Voici un spécimen du premier :

Rien n'est plus vil que la terre. Les malheureux la foulent aux pieds, mais c'est pourtant pour la posséder qu'on donne les plus grands trésors. Si elle était plus dure, l'homme ne pourrait en ouvrir le sein pour la cultiver. Si elle était moins dure, elle ne pourrait le porter; il enfoncerait partout comme on enfonce dans le sable ou dans un borbier. C'est du sein inépuisable de la terre que sort tout ce qu'il y a de plus précieux. Cette masse informe, vile et grossière, prend toutes les formes les plus diverses; elle seule donne tour à tour tous les biens que nous lui demandons. Cette boue si sale se transforme en mille objets qui charment les yeux. En une seule année, elle devient branches, boutons, feuilles, fleurs, fruits et semences pour renouveler ses libéralités en faveur des hommes. Rien ne l'épuise; plus l'on dé-

---

chire ses entrailles, plus elle est libérale; après tant de siècles, pendant lesquels tout est sorti d'elle, elle n'est pas encore usée.

Quel admirable objet d'étude pour un jeune lecteur que ce morceau! Tout s'y trouve. D'abord un sujet compréhensible pour tout le monde. Puis, une vérité de détails qui ne permet ni la déclamation ni le chantonnement : des phrases courtes qui n'épuisent jamais la respiration; une diversité de tons qui, s'élevant parfois jusqu'à la grandeur sans sortir jamais de la simplicité, n'emploie que le registre du médium, l'emploie tout entier, et ne vous oblige jamais ni à monter aux sons aigus, ni à descendre aux sons bas; une distinction entre tous les membres de phrases qui nécessite une ponctuation très nette; une justesse précise dans l'expression qui met le mot de valeur tellement en relief, qu'il se détache de lui-même sur le fond de la phrase, et appelle l'accent.

Passons de ces observations générales aux détails de l'application.

Dans la seconde phrase : « Si elle était *plus dure*, l'homme ne pourrait en ouvrir le sein pour la cultiver; si elle était *moins dure*, elle ne pourrait le

---

porter; il *enfonce* partout comme on enfonce dans *le sable* ou dans un *bourbier*. » Les cinq mots soulignés doivent être détachés, mais légèrement, sans trop de force; il suffit d'une indication, car la phrase est simple; c'est une bonne leçon pour l'emploi du mot de valeur.

« Cette *boue si sale* se transforme en *mille beaux objets qui charment les yeux*. » Sentez-vous comme le contraste entre ces deux membres de phrase saute aux yeux et doit sauter aux oreilles? C'est le cas d'appliquer la règle des oppositions dans la diction.

« En une seule année, elle devient branches, boutons, feuilles, fleurs, fruits et semences pour renouveler ses libéralités en faveur des hommes. »

Chacun des mots de cette énumération doit être séparé par le lecteur comme par l'auteur; il faut cinq virgules dans la voix comme sur le papier. C'est un excellent exercice de ponctuation.

Passons au Fénelon consolateur et médecin des âmes. Le duc de Chevreuse avait perdu son fils, déjà jeune homme, par une mort subite qui effrayait la piété du père sur le jugement de Dieu envers son fils. Fénelon lui écrit :

Il ne faut pas se laisser aller à des pensées trop affligeantes ; les fragilités d'un âge si tendre et d'une vie si dissipée n'ont pas un si grand venin que certains vices de l'esprit qu'on raffine et que l'on déguise en vertus dans un âge plus avancé. Dieu voit la boue dont il nous a pétris, et a pitié de ses pauvres enfants. D'ailleurs, quoique le torrent des passions et des exemples entraîne un peu un jeune homme, nous pouvons néanmoins dire ce que l'Église dit dans les prières des agonisants : *Il a néanmoins, mon Dieu, cru et espéré en vous*. Un fonds de foi, et des principes de religion qui dorment au bruit des passions excitées, se réveillent tout à coup dans le moment d'un extrême danger. Cette extrémité dissipe soudainement toutes les illusions de la vie, tire une es-pèce de rideau, ouvre les yeux à l'éternité, et rappelle toutes les vérités obscurcies. Si peu que Dieu agisse dans ce moment, le premier mouvement d'un cœur accoutumé autrefois à lui, est de recourir à sa miséricorde. Il n'a besoin ni de temps ni de discours pour se faire entendre et sentir. Il ne dit à Madeleine que ce mot : *Marie* ; elle ne lui répondit que cet autre mot : *Maître* ; c'était tout dire. Il appelle sa créature par son nom, et elle est déjà revenue à lui. Ce mot ineffable est tout-puissant, il fait un cœur nouveau et un nouvel esprit au fond des entrailles. Les hommes faibles et qui ne voient que les dehors, veulent des préparations, des actes arrangés, des résolutions exprimées ; Dieu n'a besoin que d'un instant, où il fait tout et voit ce qu'il fait :

Quelle différence entre ces deux morceaux, et

---

quelle ressemblance ! C'est la même plume, mais guidée dans l'un par l'esprit, dans l'autre par l'âme. Même précision de termes, même simplicité de tour, même vérité d'expression : mais dans l'un, il exprime des idées ; dans l'autre, il exprime des sentiments ; à la justesse s'ajoute l'émotion, une émotion contenue, intime, et d'où jaillissent de temps en temps, des mots de cœur qui se trouvent des mots de génie.

«... Dieu voit la boue dont il nous a pétris, et a pitié de ses pauvres enfants. » Ici il ne suffit plus au lecteur d'une diction précise, claire et correcte, Fénelon touche, dans cette page, à un des mystères les plus étranges de l'âme humaine ; il dévoile ce qui se passe entre l'homme et Dieu au moment de la mort ; et en même temps il dévoile une des douleurs les plus saintes, l'effroi d'un cœur paternel en face des jugements célestes. Ce sont là des pensées si nouvelles et si profondes, que le lecteur ne pourra les rendre sensibles par la diction qu'en s'en pénétrant lui-même profondément. La voix doit entrer dans ce cœur de père et ce cœur de mourant, avec la même délicatesse et la même réserve que la plume de Fénelon.

---

Arrivons au Fénelon poétique, c'est-à-dire à l'auteur de *Télémaque* :

Ainsi les hommes passent comme les fleurs, qui s'épanouissent le matin et qui le soir sont flétries et foulées aux pieds. Les générations des hommes s'écoulent comme les ondes d'un fleuve rapide, rien ne peut arrêter le temps qui entraîne après lui tout ce qui paraît immobile. Toi-même, ô mon fils, mon cher fils, toi-même qui jouis maintenant d'une jeunesse si vive et si féconde en plaisirs, souviens-toi que ce bel âge n'est qu'une fleur qui sera presque aussitôt fanée qu'écluse; tu verras changer insensiblement les grâces riantes, les doux plaisirs qui l'accompagnent : la force, la santé, la joie, s'évanouiront comme un beau songe; il ne t'en restera qu'un triste souvenir : la vieillesse languissante et ennemie des plaisirs viendra rider ton visage, courber ton corps, affaiblir tes membres, faire tarir dans ton sang les sources de la joie, te dégoûter du présent, te faire craindre l'avenir, te rendre insensible à tout, excepté à la douleur. Ce temps te paraît éloigné; hélas! tu te trompes, mon fils, il se hâte, le voilà qui arrive; ce qui vient avec tant de rapidité n'est déjà pas loin de toi, et le présent qui s'achève est déjà bien loin, puisqu'il s'anéantit dans le moment que nous parlons, et ne pourra plus se rapprocher.

Est-il besoin de vous faire remarquer le changement profond de ce style, si pareil à lui-même

---

quand vous ne considérez que les mots, si dissemblable quand vous en regardez le mouvement et le tour. Plus de phrases courtes, plus d'expressions simplement exactes. C'est une succession d'images élégantes et gracieuses, même dans la tristesse, qui rappellent par leur enchaînement et leur déroulement, le cours de ce fleuve rapide dont les ondes s'écoulent comme les générations.

Cette longue page ne se compose en réalité que d'une seule phrase, comme ce fleuve n'a, ce semble, qu'une seule onde. Je sais peu de morceaux plus difficiles et plus utiles à lire. Il faut dans le débit une grâce languissante sans mollesse, et dans le ton une uniformité sans monotonie, qui exigent un grand travail. C'est là qu'il faut appeler à son aide, l'art de la respiration. Ne jamais s'arrêter, ne jamais se presser, et ne jamais s'essouffler, telle est la triple loi imposée au lecteur de ce morceau. La précipitation en ôterait tout le caractère; la lenteur en ôterait toute l'émotion; le souffle haletant en ôterait toute la grâce. Je n'appellerai votre attention sur aucune phrase spéciale, car l'effet d'ensemble résulte de l'absence d'effets particuliers. Le lecteur qui réciterait avec

talent ces trois morceaux de Fénelon, c'est-à-dire en donnant à chacun d'eux son caractère, aurait pénétré tous les secrets du style du maître, et serait maître lui-même dans ce que j'appellerai la diction tempérée.

Passons à Voltaire.



## CHAPITRE XXIV

## LES GRANDS PROSATEURS

## VOLTAIRE

Voltaire offre un phénomène unique dans notre littérature. Poète et prosateur, le prosateur est chez lui absolument différent du poète. On dirait deux styles, deux plumes, je dirais presque deux esprits. La prose de La Fontaine a la même grâce, la même souplesse, le même charme d'imprévu et d'ingénu que sa poésie. Molière a écrit *le Festin de Pierre*, *la Critique de l'École des Femmes*, *l'Avare*, de la même main que *le Misanthrope* et *les Femmes savantes*. On retrouve l'auteur d'*Athalie* dans le discours de Racine à l'Académie sur Corneille, et la préface des *Plaideurs* est pleine de la même verve moqueuse que *Les Plaideurs* mêmes.

Si les dissertations de Corneille sur son art n'ont pas le sublime éclat de ses chefs-d'œuvre, elles en gardent du moins l'allure, l'ampleur, la forme de développement; c'est la différence du *sermo pedestris* au *sermo alatus*; dans l'un Corneille marche; dans l'autre il plane; mais c'est toujours le même homme.

De notre temps, *Notre-Dame de Paris* n'est-elle pas signée Victor Hugo comme *les Châtiments*? Et quel autre que le poète des *Méditations* et des *Harmonies* aurait pu écrire le *Conseiller du Peuple* et les *Girondins*?

Rien de semblable chez Voltaire. Sa poésie et sa prose ne portent pas la même marque. Placez en regard ses histoires et ses tragédies, ses contes et ses comédies, ses poésies légères elles-mêmes, si charmantes qu'elles soient, et sa correspondance, vous vous sentez en face de deux artistes différents; même quand vous y retrouvez le même genre d'esprit, vous n'y retrouvez plus la même plume. Autant Voltaire prosateur est précis, clair, net, simple; autant Voltaire poète est souvent vague, mou, indécis dans les termes, et déclamatoire.

---

Je dis le poète, je devrais dire le versificateur ; car c'est le versificateur qui trahit sans cesse en lui le poète. Voltaire a d'admirables dons de poésie, et en dépit du mépris où sont tombées aujourd'hui ses tragédies, c'est un grand poète tragique, c'est un innovateur, un inventeur, un précurseur. Il a agrandi la carte géographique du théâtre ; il a annexé à notre art *l'Amérique* avec *Alzire*, *la Chine* avec *l'Orphelin*, *la Sicile* avec *Tancrède*, *la France* avec *Adélaïde Du Guesclin*, et même avec *Zaïre*. L'action substituée au récit, la mise en scène, le spectacle, sont autant de conquêtes de Voltaire. Il a multiplié les coups de théâtre, il a introduit le romanesque dans la tragédie. Racine avait dit : Le génie est une raison sublime. Voltaire a osé dire : « Au théâtre, il faut frapper fort plutôt que frapper juste. » N'est-ce pas la règle de tout le répertoire moderne ? Si vous étudiez avec soin, dans leur composition, quelques-unes de ses grandes tragédies, vous serez surpris de voir quelle étonnante ressemblance architecturale se retrouve entre *Méropé* ou *Mahomet* et tel ou tel drame de 1830. D'où vient donc l'anathème porté contre Voltaire par l'école nouvelle ? Que

lui reproche-t-on? Que lui a-t-il manqué? le style. Entendons-nous bien sur ce mot, car, avec ce diable d'homme, il faut toujours corriger la critique par l'éloge, et l'éloge par la critique. Ses tragédies sont pleines de passages éloquents, de vers délicieux et profonds, de morceaux d'éclat, mais ce qui fait défaut, c'est la trame : supposez une étoffe brodée de fleurs charmantes, mais où l'étoffe même, serait sans solidité, et formée de toute sorte de tissus différents, fil, coton, soie, laine. Voltaire n'est pas né avec un style poétique tout fait, et il n'a pas su s'en faire un ; il trempe sa plume dans toute sorte d'écrivoires, tantôt chez Corneille, tantôt chez Racine, tantôt chez Boileau.

Molière et Corneille sont arrivés, eux, dans ce monde, avec leur plume toute taillée. Mais Racine a été forcé de tailler la sienne ; La Fontaine de même : il nous l'a expliqué. Eh bien, Voltaire n'a pas eu le temps ou le génie de se créer son instrument. Sa fièvre de production, sa passion de tout embrasser, son ardeur improvisatrice, ne lui ont pas permis de se forger une langue poétique qui valût sa langue en prose. Il est vrai que

celle-là, il ne se l'est pas faite; c'est la nature qui la lui a donnée; il était né prosateur et poète, mais non versificateur; de là, dans les morceaux où l'inspiration ne le soutient pas, et même dans ses belles pages tragiques, un alliage incroyable de termes d'à peu près, de phrases de convention, d'expressions de pacotille, une absence de rimes et de rythmes qui jette dans le cours de son style une foule de vers d'amateur. La lecture à haute voix nous révèle toutes ses faiblesses; et un exemple va nous les prouver.

Je l'emprunte à la première scène d'*Adélaïde Du Guesclin*, parce qu'en général, Voltaire apporte beaucoup de soin à l'exécution de ses premières scènes.

## ADÉLAÏDE.

Je sais quel est Coucy, *sa noble intégrité*  
*Sur ses lèvres toujours plaça la vérité;*  
 Quoi que vous m'annonciez, je vous croirai sans peine.

## COUCY.

Sachez que si ma foi dans Lille me ramène,  
 Si du duc de Vendôme embrassant le parti,  
 Mon zèle en sa faveur ne s'est pas démenti,  
*Je n'approuvai jamais la fatale alliance*  
*Qui l'unit aux Anglais et l'enlève à la France.*

*Mais dans ces temps affreux de discorde et d'horreur,*  
 Je n'ai d'autre parti que celui de mon cœur !  
 Non que pour ce héros, *mon âme* prévenue  
*Prétende à ses défauts fermer toujours ma vue!*  
 Je ne m'aveugle pas, je vois avec douleur  
*De ses emportements l'indiscrète chaleur,*  
 Je vois que de ses sens *l'impétueuse ivresse*  
 L'abandonne aux excès d'une ardente jeunesse,  
 Et ce *torrent fougueux* que j'arrête *avec soin*  
 Trop souvent *me l'arrache* et l'emporte trop loin !

Ce torrent qu'on *arrête avec soin* et qui vous *em-  
 porte trop loin* aurait fait bondir Voltaire d'in-  
 dignation s'il l'eût trouvé dans les vers d'un au-  
 tre, et il aurait marqué d'un crayon indigné les  
 passages soulignés par nous, comme apparte-  
 nant à cette phraséologie insupportable qui mêle  
 sans cesse la fausse élégance, la platitude et la  
 convention !

Si brillant que soit parfois le style dramatique  
 de Voltaire, il manque de cette qualité supérieure,  
 sans laquelle il n'y a pas de grand écrivain, l'u-  
 nité.

Réfugions-nous donc dans sa prose.

## § 1.

Voltaire prosateur se montre à nous sous trois aspects : historien, critique, correspondant, et il porte dans ses lettres, dans ses articles et dans ses histoires les mêmes qualités distinctives : clarté lumineuse, propriété de termes absolue, brièveté de phrases, rapidité de tournures ; le tout relevé çà et là, et selon le genre, de traits spirituels, concis, profonds, qui, résumant l'idée, semblent la condenser en une goutte de lumière.

Allons à l'exemple ; prenons la bataille de Rocroy dans le *Siècle de Louis XIV* :

Les troupes espagnoles attaquèrent Rocroy et quand elles virent qu'on ne leur opposait qu'une armée inférieure en nombre, commandée par un jeune homme de vingt et un ans, leur espérance se changea en sécurité.

Ce jeune homme sans expérience qu'ils méprisaient, était Louis de Bourbon, alors duc d'Enghien, connu depuis sous le nom du grand Condé. La plupart des grands capitaines sont devenus tels par degrés. Ce prince était né général ; l'art de la guerre semblait en lui un instinct naturel. Il n'y avait en Europe que lui et le Suédois Torstenson qui eussent eu à vingt ans ce génie qui peut se passer de l'expérience.

On remarqua que ce prince, ayant tout réglé le soir,

veille de la bataille, s'endormit si profondément qu'il fallut le réveiller pour combattre. On conte la même chose d'Alexandre. Il est naturel qu'un jeune homme, épuisé par les fatigues que demande l'arrangement d'un si grand jour, tombe ensuite dans un sommeil plein; il l'est aussi qu'un génie fait pour la guerre, agissant sans inquiétude, laisse au corps assez de calme pour dormir. Le prince gagna la bataille par lui-même, par un coup d'œil qui voyait à la fois le danger et la ressource; par son activité exempte de trouble, qui le portait à propos à tous les endroits. Ce fut lui qui, avec de la cavalerie, attaqua cette infanterie espagnole jusque-là invincible, aussi forte, aussi serrée que la phalange ancienne et qui s'ouvrait avec une agilité que la phalange n'avait pas. Le prince l'entoura et l'attaqua trois fois. A peine victorieux, il arrêta le carnage; les officiers espagnols se jetaient à ses genoux pour trouver auprès de lui un asile contre la fureur du soldat vainqueur. Le duc d'Enghien eut autant de soin pour les épargner qu'il en avait pris pour les vaincre.

Le vieux comte de Fuentès, qui commandait cette infanterie espagnole, mourut percé de coups. Condé, en l'apprenant, dit « qu'il aurait voulu être mort comme lui, s'il n'avait pas vaincu. »

Voilà un modèle de récit simple et vivant. Pas un mot de trop, pas un mot de moins<sup>1</sup>. Toutes

1. Je l'ai un peu abrégé dans la citation, mais il a le même caractère dans son ensemble.



les circonstances du combat et tout le caractère de Condé y sont représentés en quelques traits rapides et expressifs. Les mêmes qualités que demande la lecture de Fénelon sont ici nécessaires et faciles. Emploi continu de la voix de médium, application aisée des règles de la respiration, observance exacte de la ponctuation; rien de déclamatoire, rien de forcé; tout dans la mesure, le naturel et la vérité. Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce style si simple, c'est qu'il est plein de vivacité et de relief.

L'étude de trois phrases nous montrera le mérite des autres et nous apprendra à bien lire tout le morceau.

*Ce jeune homme sans expérience qu'ils méprisaient, était Louis de Bourbon, alors duc d'Enghien, connu depuis sous le nom du grand Condé.*

Faites sentir sans emphase le contraste entre les deux parties de cette phrase, c'est-à-dire entre le mépris des ennemis et celui qui en est l'objet.

*La plupart des grands généraux sont devenus tels par degrés. Ce prince était né général.*

Faites valoir le mot *né*, c'est le mot de valeur.

*L'art de la guerre semblait en lui un instinct natu-*

---

*rel. Il n'y avait en Europe que lui et le Suédois Torstenson, qui eussent eu à vingt ans ce génie qui peut se passer de l'expérience.*

On ne peut mieux dire et plus dire en moins de paroles. Tout mot compte, tout membre de phrase a sa valeur propre, et veut être mis en relief, simplement, sobrement et nettement.

*On remarque que ce prince ayant tout réglé le soir, veille de la bataille, s'endormit si profondément, qu'il fallut le réveiller pour combattre. On conte la même chose d'Alexandre.*

La familiarité des termes vous dicte la simplicité du débit et ajoute à la grandeur de l'action; elle met bien sur le même niveau le héros grec et le héros français; ils vont de pair.

*Il est naturel qu'un jeune homme, épuisé par les fatigues que demande l'arrangement d'un si grand jour, tombe ensuite dans un sommeil plein; il l'est aussi qu'un génie fait pour la guerre, agissant sans inquiétude, laisse au corps assez de calme pour dormir.*

Je ne puis me lasser d'admirer cette bonhomie et ce bon sens appliqués à un récit de bataille, et pour en sentir tout le charme, étudions cette

---

même victoire de Rocroy racontée par Bossuet. Ce sera la comparaison d'une narration épique et d'une narration historique, et la mise en regard de deux modes de diction.

A la nuit qu'il fallut passer en présence des ennemis, comme un vigilant capitaine, il se reposa le dernier, mais jamais il ne reposa plus paisiblement.

A la veille d'un si grand jour, et dès la première bataille, il est tranquille, tant il se trouve dans son naturel : et on sait que le lendemain, à l'heure marquée, il fallut réveiller d'un profond sommeil cet autre Alexandre. Le voyez-vous comme il vole à la victoire ou à la mort ? Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il est animé, on le vit presque en même temps pousser l'aile droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée, rallier les Français à demi vaincus, mettre en fuite l'Espagnol victorieux, porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups. Restait cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toutes parts. Trois fois le jeune vainqueur s'efforça de rompre ces intrépides combattants, trois fois il fut repoussé par le valeureux comte de Fontaine, qu'on voyait, porté dans sa chaise, et, malgré ses infirmités, montrer qu'une âme guerrière est maîtresse du corps qu'elle anime, mais en-

fin il faut céder. C'est en vain qu'à travers les bois, avec sa cavalerie toute fraîche, Beck précipite sa marche pour tomber sur nos soldats épuisés ; le prince l'a prévenu, les bataillons enfoncés demandent quartier. Mais la victoire va devenir plus terrible pour le duc d'Enghien que le combat. Pendant qu'avec un air assuré, il s'avance pour recevoir la parole de ces braves gens, ceux-ci, toujours en garde, craignent la surprise de quelque nouvelle attaque ; leur effroyable décharge met les nôtres en furie : on ne voit plus que carnage ; le sang enivre le soldat jusqu'à ce que ce grand prince, qui ne peut voir égorgés ces lions comme de timides brebis, calma les courages émus, et joignit au plaisir de vaincre celui de pardonner.

La différence de ces deux récits, marque quelles qualités différentes chacun d'eux exige du lecteur. En lisant Voltaire, il ne faut que dessiner ; en lisant Bossuet, il faut peindre. La précision, la justesse, la netteté du débit ne suffisent plus à cette prose ardente, où tout est image et mouvement. On n'a pas trop de toutes les ressources de la voix pour suivre et exprimer la course impétueuse du prince de Condé sur le champ de bataille. Cette phrase admirable : *Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang, etc.*, appelle une énergie d'accent, une richesse de vibration, qui nous emporte bien loin de la diction tempérée. Un mot

surtout, un mot se détache avec un relief merveilleux sur le fond du récit, et devient presque un mot de génie par la seule place qu'il occupe : *Restait cette redoutable cavalerie espagnole*, etc., etc. Ce *restait*, ainsi posé tout seul, debout, en tête de la phrase, a je ne sais quel air de forteresse qui représente la résistance et la lutte.

Cette comparaison ne peut pas mieux se terminer que par un passage où éclate et se résume le contraste entre ces deux récits et ces deux génies. Que dit Voltaire? *A la veille de la bataille, il dormait profondément. On conte la même chose d'Alexandre...* Que dit Bossuet? *Le lendemain, à l'heure marquée, il fallut réveiller d'un profond sommeil ce nouvel Alexandre...* C'est le même fait, ce sont presque les mêmes mots, j'ajouterai c'est la même grandeur. Mais dans l'un, cette grandeur naît de la vulgarité de l'expression; dans l'autre, de son élévation. La lecture parallèle de ces deux récits, vous en révélera toutes les ressemblances et toutes les disparités.

## § 2.

Passons au Voltaire critique et correspondant. Un heureux hasard veut que nous les retrouvions tous deux réunis, dans un chef-d'œuvre de trois pages, la lettre à Déodat (1761, lettre 3236).

Déodat avait écrit un livre sur l'excellence de la langue italienne; il l'envoya à Voltaire. Voici la réponse :

Je suis très sensible à l'honneur que vous me faites de m'envoyer votre livre sur l'excellence de la langue italienne; c'est envoyer à un amant l'éloge de celle qu'il aime. Permettez-moi cependant quelques réflexions en faveur de la langue française que vous me paraissez dépriser un peu trop. On prend souvent le parti de sa femme, quand la maîtresse de cœur ne la ménage pas assez.

Ce mélange de badinage et de raison peint tout un côté de Voltaire. Entrer de la sorte dans une dissertation philologique est bien le fait de ce critique qui a toujours été le contraire d'un pédant. Pour tâcher d'attraper, en lisant, ce ton de légèreté et de grâce, rappelez-vous que Voltaire écrit à un étranger, à un étranger de distinction: il y

---

met plus de façon qu'avec un compatriote ; il sent qu'il représente la France devant l'Italie ; et à chaque page de cette dissertation, se retrouve le sens littéraire d'un critique exquis et le bon goût d'un homme du monde. Voltaire, on le sait, avait vu la meilleure compagnie.

Il me paraît qu'il n'y a dans le monde que deux langues véritablement harmonieuses : la grecque et la latine. Vous avez le droit de dire : *La bella lingua toscana è la figlia primogenita del latino* (la belle langue toscane est la fille aînée du latin), mais jouissez de votre droit d'aînesse, et laissez à vos cadettes partager quelque chose de la succession.

Toujours cette même amabilité railleuse, et toujours aussi pour le lecteur un excellent exercice de souplesse et de grâce.

J'ai toujours respecté les Italiens comme nos maîtres, mais avouez que vous avez fait de fort bons disciples. Presque toutes les langues de l'Europe ont des qualités et des défauts qui se compensent. Vous n'avez pas les mélodieuses terminaisons des mots espagnols, qu'un heureux concours de voyelles et de consonnes rend si sonores. *Los rios, los hombres, las historias, las costumbres.*

Cette phrase exige dans la voix une richesse, et

dans les sons une certaine rondeur musicale qui exprime l'harmonie des mots espagnols.

Il vous manque aussi les diptongues, qui, dans notre langue, font un effet si harmonieux. Les *rois*, les *empereurs*, les *exploits*, les *histoires*. Vous nous reprochez nos *e muets*, comme un son triste et lourd qui expire dans notre bouche, mais c'est précisément dans ces *e muets* que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers.

*Empire*, *couronne*, *diadème*, *flamme*, *tendresse*, *victoires*, toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore dans l'oreille, après le mot prononcé, comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches...

Ici, c'est Voltaire même qui est le professeur de lecture. En marquant par une image si ingénieuse et si sensible le caractère euphonique de notre langue, il pose une règle de prononciation qui s'applique à tous les morceaux.

Avouez, monsieur, que la prodigieuse variété de nos désinences peut avoir quelque avantage sur les cinq terminaisons de tous les mots de votre langue. Encore, de ces cinq terminaisons, faut-il en retrancher une, l'*u*. Vous n'avez guère plus de sept ou huit mots qui se terminent ainsi. Restent donc quatre sons, *a*, *e*, *i*, *o*, qui finissent



tous les mots italiens. Pensez-vous que l'oreille d'un étranger soit satisfaite quand il lit pour la première fois :

... il capitano

Che il grand sepolcro, liberò di Cristo.

ou bien :

*Motto egli opro col senno, e con la mano*

Comparez à la triste uniformité de ces o, ces deux vers simples de Corneille :

Le destin se déclare, et vous venez d'entendre  
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.

Vous voyez que chaque mot se termine différemment.

Voltaire passe ensuite de la sonorité de la langue italienne à son abondance, et nous allons retrouver là cette raison doublée de science et ornée d'esprit, qui va nous apprendre à lire une dissertation abstraite, avec naturel et agrément, c'est-à-dire comme il sait la faire.

Vous vantez avec raison, monsieur, l'extrême abondance de votre langue, mais permettez-nous de n'être pas dans la disette. Il n'est, à la vérité, aucun idiome au monde qui peigne toutes les nuances des choses.

Toutes les langues sont pauvres à cet égard ; aucune ne peut exprimer, par exemple, en un seul mot, l'amour fondé sur l'estime ou sur la bonté seule, ou sur la convenance des caractères, ou sur le besoin d'aimer. Il en est ainsi de toutes les passions, de toutes les qualités de notre âme. Ce que l'on sent le mieux est souvent ce qui manque de termes...

Ces idées générales, jetées ainsi au milieu de cette dissertation, lui donnent une gravité simple qui doit se retrouver dans votre diction. C'est une nuance de plus à ajouter à la variété de tons de cette lettre merveilleuse.

Ne croyez pas, monsieur, que nous soyons réduits à l'extrême indigence que vous nous reprochez. Vous faites un catalogue en deux colonnes, de votre superflu et de notre pauvreté. Vous mettez d'un côté *orgoglio*, *alterigia*, *superbia*, et de l'autre *orgueil* tout seul. Cependant, monsieur, nous avons *orgueil*, *superbe*, *hauteur*, *fierté*, *morgue*, *élévation*, *dédain*, *arrogance*, *insolence*, *glo ri ole*, *présomption*, *outréccuidance*. Tous ces mots expriment des nuances différentes, de même que chez vous *orgoglio*, *alterigia*, *superbia* ne sont pas synonymes.

Cette énumération donne lieu à deux utiles exercices. D'abord, exercice de ponctuation ; il faut séparer chaque mot par une virgule ; puis

---

exercice d'intonation. Doit-on prononcer tous ces mots sur le même ton? doit-on, au contraire, reproduire par la prononciation, la variété de sentiments qu'ils représentent? Voltaire dit avec raison: ils ne sont pas synonymes; le lecteur doit-il les faire monocordes? il y a là une question de lecture fort délicate. Le pour et le contre peuvent être également soutenus, et la tragédie de *Cinna* nous offre un exemple, qui peut nous servir de leçon.

Vous vous rappelez ces vers célèbres :

De tous ces meurtriers te dirai-je les noms?  
Procule, Glabrien, Virginian, Rutilé,  
Marcel, Plaute, Lénas, Pompone, Albin, Icile,  
Maxime qu'après toi j'avais le plus aimé... etc.

Talma mettait beaucoup d'art dans cette énumération : autant de noms, autant d'inflexions différentes; il faisait attendre les uns comme s'il les cherchait; il marquait les autres d'un accent de mépris ou d'indignation. J'ai entendu, au contraire, des acteurs laisser tomber ces noms l'un après l'autre, avec une uniformité de son et une régularité de mouvement, qui les faisait ressembler à des coups de balancier, et l'effet alors

---

résultait de la monotonie même. De ces deux manières, laquelle est la bonne? Toutes les deux; car toutes les deux sont vraies. C'est affaire de tempérament. Essayez-les toutes deux, voyez celle qui va le mieux à votre sentiment, et appliquez-la ensuite à l'énumération des mots cités par Voltaire.

Continuons cette lettre si féconde en enseignements de toute sorte.

Vous nous reprochez, dans votre alphabet de nos misères, de n'avoir qu'un mot pour exprimer vaillant. Je sais, monsieur, que votre nation est très vaillante quand elle le veut et quand on le veut; l'Allemagne et la France ont eu le bonheur d'avoir à leur service de très braves et très grands officiers italiens.

L'italico valor non è ancor morto.

La valeur italienne n'est pas encore morte.

Voilà une des phrases les plus agréables et les plus difficiles à lire. Il y faut faire sentir à la fois la grâce courtoise, l'hommage rendu à la valeur italienne, c'est-à-dire ce *qui est en dessus*, et aussi, mais avec une grande discrétion, ce qui se cache de raillerie *sous* ces mots: un peuple qui a de la valeur *quand on le veut*, c'est-à-dire dont les grands capitaines n'ont été que des condottieri au service

des autres nations. Comment rendre cette nuance ? Cherchez. Puisque Voltaire a pu l'exprimer par la plume, on peut l'exprimer par la voix.

Mais, si vous avez *valente, prode, animoso*, nous avons *vaillant, preux, courageux, intrépide, hardi, audacieux, brave*. Ce courage, cette bravoure ont plusieurs caractères différents, qui ont chacun leurs termes propres, et croyez bien, monsieur, que nous avons dans notre langue l'esprit de faire sentir ce que les défenseurs de notre pays ont le mérite de faire.

Ce petit trait final de fierté patriotique, contraste heureusement avec la technicité du paragraphe qui le précède, et avec la gaieté du paragraphe qui le suit.

Vous nous insultez, monsieur, sur le mot de ragoût. Vous vous imaginez que nous n'avons que ce terme pour exprimer nos *mets*, nos *plats*, nos *entrées de table* et nos *menus*. Plût à Dieu que vous eussiez raison ; je m'en porterais mieux ! Mais, malheureusement, nous avons un dictionnaire entier de cuisine. Vous vous vantez de deux expressions pour signifier gourmand ; mais daignez plaindre, monsieur, nos *gourmands*, nos *goulus*, nos *friands*, nos *mangeurs*, nos *gloutons*.

Vous ne connaissez, dites-vous, que le mot de *savant* ; ajoutez-y, s'il vous plaît, *docte, érudit, instruit, éclairé, habile, lettré* ; vous trouverez parmi nous le nom et la chose. Votre poésie possède des avantages plus réels,

---

celui des inversions : vous pouvez faire plus facilement cent bons vers en italien, que nous dix en français. Tous vos mots finissant en *a, e, i, o*, vous fournissent vingt fois plus de rimes que nous n'en avons; vous êtes moins asservis que nous à l'hémistiche et à la césure; vous dansez en liberté, nous dansons avec des chaînes.

Ces deux derniers paragraphes ne donnent lieu qu'aux mêmes remarques; et j'ai hâte d'arriver à la conclusion.

Croyez-moi, monsieur, ne reprochez à notre langue ni la rudesse, ni le défaut de prosodie, ni l'obscurité, ni la sécheresse. Vos traductions de quelques ouvrages français prouveraient le contraire, et je finis cette lettre trop longue par une seule réflexion. Si le peuple a formé les langues, les grands hommes les perfectionnent par les bons livres, et la première de toutes les langues est celle qui a le plus d'excellents ouvrages.

Tel est ce chef-d'œuvre de bon sens, de grâce et de raillerie. On y trouve à la fois un grand lettré, un grand écrivain, un homme de la meilleure compagnie et un patriote. Qui la lira bien dans toutes ses nuances, sera merveilleusement préparé à l'interprétation de deux prosateurs plus complexes, et d'une habileté plus recherchée, que nous allons aborder : La Bruyère et Montesquieu.

## CHAPITRE XXV

## LES GRANDS PROSATEURS

## LA BRUYÈRE. — MONTESQUIEU

On peut diviser nos grands prosateurs en écrivains et en stylistes.

Cette distinction, quoique légère en apparence, est profonde dans la réalité. Ce sont deux formes du talent, très différentes. Elles partent de deux sortes de natures d'esprit, de deux procédés de travail, de deux idéals dans l'art. Le grand styliste est à la fois plus et moins que le grand écrivain. Il arrive à des beautés, à des effets que l'écrivain n'atteint pas ; ajoutons, parce que celui-ci les dédaigne et les domine. Sans doute, en effet, le grand écrivain travaille sa phrase avec art, pour la forcer à exprimer toute sa pensée. Si l'idée est

---

profonde, il veut que la forme en soit profonde ; si l'idée est piquante ou ingénieuse, il veut que la forme soit ingénieuse et piquante ; si l'idée est poétique, il veut que la forme soit poétique ; il ne néglige rien de ce qui peut l'aider à faire passer dans les mots ce qu'il a dans l'âme et dans l'esprit. Naît-il des fleurs sous sa plume ? il ne les rejette pas, mais à la condition qu'elles soient nées du sol et non transplantées. Ses règles se réduisent à une seule : il veut que son expression ne reste jamais en deçà de son impression, mais aussi qu'elle n'aille jamais au delà, car rester en deçà, c'est trahir sa pensée ; aller au delà, c'est la forcer ou l'agrémenter. On ne dira jamais de lui : *materiam superat opus* (le travail surpasse la matière).

Tout autre est le styliste. L'art chez lui se complique d'artifice. Il recherche l'effet, il vise à l'imprévu, il aime le piquant, il se plaît à étonner. Quoiqu'il puisse y avoir telle ou telle de ses pages qui touche au génie, *il n'écrit pas de génie*, c'est le talent, c'est l'art qui chez lui tient la plume.

Prenons des exemples :

Montaigne, Pascal, Bossuet, Fénelon, Saint-Si-



---

mon, M<sup>me</sup> de Sévigné, Voltaire, sont de grands écrivains. La Bruyère, Montesquieu, Massillon, J.-J. Rousseau même, malgré toute son éloquence, sont de grands stylistes. La méthode de travail de Jean-Jacques suffit à le prouver. Il composait sa prose comme on compose des vers, en promenade, combinant, limant, raffinant, et rapportant le soir une page travaillée comme une strophe. On ne sent pas chez lui l'inspiration de la plume.

De notre temps, presque tous les écrivains sont des stylistes; Chateaubriand a donné l'exemple, on l'a suivi. Les plus différents de lui, les plus spontanés, Michelet, par exemple, appartiennent à la même école. Bien différente cependant est leur manière d'écrire. Autant la phrase de Chateaubriand est harmonieuse, pondérée, équilibrée, autant celle de Michelet est abrupte, coupée, pleine d'angles et de soubresauts; n'importe, le chemin est différent, le but est le même, ce sont des coquets de style.

Ce genre de talent d'écrire exige un genre de diction particulier. Il ne s'agit pas de simplifier ces écrivains, ce serait les affaiblir. Autant Fénelon et Voltaire veulent être lus avec naturel et

---

laisser aller, autant il faut avec les autres de relief et de mordant. Le débit doit être ciselé comme la forme; la fidélité de l'interprétation est à ce prix, et comme ces maîtres sont pleins d'originalité, d'audace, de brillant, la voix acquiert, en les étudiant, des souplesses et des énergies d'allures qui font de cette étude une excellente gymnastique. Ajoutons que, comme il faut beaucoup d'art et de travail pour les bien lire, l'effort même que leur génie vous impose, vous aide à les pénétrer plus profondément.

La Bruyère et Montesquieu sont les deux premiers et les deux plus brillants chefs de cette école. Ils en ont toutes les qualités et presque aucun de ses défauts. L'étudier en eux, ce sera donc l'étudier sous sa plus pure forme.

La Bruyère est né en 1639; son livre parut en 1687 et il mourut, lui, en 1696. Toute sa vie s'écoula donc dans la pleine splendeur de Louis XIV; son style cependant n'est déjà plus celui du dix-septième siècle, et lui-même nous l'a prouvé dans ces lignes :

L'on écrit régulièrement depuis vingt ans; l'on est

---

esclave de la construction ; l'on a enrichi la langue de nouveaux mots, secoué le joug du latinisme, et réduit le style à la phrase purement française. L'on a presque retrouvé le nombre que Malherbe et Balzac avaient les premiers rencontré, et que tant d'autres, depuis, ont laissé perdre. L'on a mis enfin dans le discours tout l'ordre et toute la netteté dont il est capable. *Cela conduit insensiblement à y mettre de l'esprit.*

Voilà La Bruyère peint sur le vif, et peint par lui-même. Une autre phrase complète ce renseignement précieux :

Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de son siècle songe plus à sa personne qu'à ses écrits. *Il faut toujours tendre à la perfection...*

Ainsi la perfection du style, pour La Bruyère, ne se rencontre ni dans Bossuet, ni dans Fénelon, ni dans Pascal. Il y veut encore quelque chose de plus. Quoi donc ? Il nous l'a dit lui-même : *de l'esprit*. Par esprit, il ne faut pas entendre *les traits d'esprit*, mais le caractère même du style, *l'ingéniosité du style* : ce caractère se retrouve dans La Bruyère critique, moraliste et peintre de portraits. Choisissons dans La Bruyère critique, son parallèle entre Racine et Corneille.

## § 1. LA BRUYÈRE CRITIQUE

*Parallèle entre Racine et Corneille.*

S'il est permis de faire entre eux quelque comparaison, et de les marquer l'un et l'autre par ce qu'ils ont de plus propre, et par ce qui éclate le plus ordinairement dans leurs ouvrages, peut-être pourrait-on parler ainsi : Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées; Racine se conforme aux nôtres. Celui-là peint les hommes tels qu'ils devraient être; celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit même imiter. Il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, et de ce que l'on éprouve de soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit; l'autre plait, remue, touche, pénètre. Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble, de plus impérieux dans la raison, est manié dans le premier; et par l'autre, ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion. Ce sont, dans celui-là, des maximes, des règles, des principes, et dans celui-ci, du goût et des sentiments. L'on est plus occupé aux pièces de Corneille, on est plus ébranlé, plus attendri à celles de Racine; Corneille est plus moral, Racine plus naturel. Il semble que l'un imite Sophocle, et l'autre doit plus à Euripide.

Que d'art dans ce morceau! Je ne lui trouve qu'un défaut, c'est de me donner trop raison. Ce

---

qu'il a de symétrique et de raffiné justifie trop bien le nom de *styliste*, que j'ai donné à La Bruyère, et l'adjectif d'*ingénieux* que j'ai donné à son style. Sans doute, toutes les pages sorties de sa plume ne portent pas ce caractère au même degré, mais elles le portent toutes. Comment faut-il lire ce morceau? Comme il est écrit. Pas un terme qui n'ait sa valeur significative; pas un mot qui n'ait son intention. Pour peindre la continuelle mise en regard des deux poètes, le lecteur doit donc sauter à tout instant d'une voix à l'autre; il doit sans cesse changer non seulement d'accent, mais de timbre, car La Bruyère appelle à son aide la musique des mots tout autant que leur signification. Par exemple, voyez la différence musicale de ces différents verbes : Corneille nous *assujettit* à ses idées, Racine *se conforme* aux nôtres. L'un *élève, étonne, maîtrise, instruit*; l'autre *plaît, remue, touche, pénètre*. Il est évident que les verbes appliqués au génie de Corneille demandent des sons brillants, énergiques, je dirais volontiers impérieux, et que dès qu'on arrive à Racine, on éprouve le besoin de changer de registre et de chercher dans sa voix les notes

moelleuses et pénétrantes. A mesure que le parallèle se poursuit, le contraste s'accroît davantage. Les phrases de la première partie du morceau ont une certaine longueur, un certain nombre, et la première, entre autres, se développe magistralement; mais à la fin, les antithèses se pressent, les contrastes se multiplient, les deux figures apparaissent, disparaissent, reparaissent; c'est une sorte de volte-face continue qui exige une prestesse de voix, une rapidité de changement de ton, et une netteté d'accent dont on retrouve l'emploi dans l'interprétation de toute l'œuvre de La Bruyère.

## § 2. LA BRUYÈRE MORALISTE

Il y a, en effet, bien de la variété dans cette uniformité, bien des sous-manières dans cette manière d'écrire. Si ce parallèle de Corneille et de Racine nous la montre sous forme d'antithèses, elle se manifeste quelquefois, surtout dans les études morales, par la délicatesse ou la hardiesse de l'expression ou du sentiment, par la vivacité des tours, par le sens un peu détourné des mots, par le trait final d'un morceau. La

---

Bruyère se plaît beaucoup à combiner, à construire tout un passage, parfois fort long, en vue d'un mot très court qui le termine et le résume. On dirait un dernier vers de couplet. Cet artifice a sous sa plume un agrément ou une finesse infinis. Je choisis, dans son chapitre sur les femmes, un exemple entre mille. C'était le temps de la manie des directeurs.

Qu'est-ce qu'une femme que l'on dirige? Est-ce une femme plus complaisante pour son mari, plus douce pour ses domestiques, plus appliquée à sa famille et à ses affaires, plus ardente et plus sincère pour ses amis, qui soit moins esclave de son humeur, moins attachée à ses intérêts, qui aime moins les commodités de la vie, qui soit plus exempte d'amour de soi-même et d'éloignement pour les autres, qui soit plus libre de tous attachements humains? Non, dites-vous, ce n'est rien de toutes ces choses. J'insiste et je vous demande : qu'est-ce donc qu'une femme que l'on dirige? Je vous entends, c'est une femme qui a un directeur. »

Rien de plus mordant que cette longue énumération suspensive, qui parcourt toutes les vertus que devrait donner à une femme une sage direction, pour se terminer brusquement par cette courte ligne si amèrement ironique dans sa sim-

plicité apparente. La lecture de ce morceau n'est pas très difficile. Le point d'interrogation, dominant la phrase entière, vous donne l'intonation qui doit se retrouver au bout de chaque membre en particulier. L'effet consiste dans la répétition de cette même note ; répétition avec crescendo ; crescendo qui s'accroît à mesure que les questions se prolongent et se marquent d'un certain accent d'impatience ; impatience qui augmente le petit ton dédaigneux de cette réponse : « Non, ce n'est rien de toutes ces choses ! » réponse à laquelle succède une interrogation plus vive... : *Mais qu'est-ce donc qu'une femme qu'on dirige ?* le tout se dénouant avec une bonhomie sarcastique, par : *Ah ! j'entends, c'est une femme qui a un directeur.*

### § 3. LA BRUYÈRE PORTRAITISTE

La Bruyère, moraliste, n'a rien ni d'un Nicole, ni d'un Vauvenargues, ni même d'un Sénèque, ou d'un Plutarque : il ne s'occupe pas de réformer le cœur humain, il le met à nu et le fustige ; c'est un satirique. Mais voici le fait caractéristique et particulier à La Bruyère, ce satirique est



---

doublé d'un auteur comique qui, à son tour, est quelque peu croisé de comédien. En effet, que sont ses portraits? Des abstractions philosophiques? Nullement. Ce sont des personnages de théâtre. Gnathon, Giton, Ménalque, Diphile, parlent, s'agitent, vivent comme Sganarelle, Harpagon, ou Lycidas. L'auteur ne se contente pas de les peindre, il les met en scène. Quand il a voulu parler d'un faux dévot, il a refait le rôle de Tartuffe; il lui a prêté un costume, des actions scéniques, à la façon du personnage de Molière.

Ce n'est pas tout; ses caractères une fois tracés se contentait-il de les livrer à la publicité sous forme de livre? Non; il les représentait lui-même dans le monde; *il les jouait*. Gestes, physionomies, poses, exclamations, cris, tout l'appareil de la mimique lui servait pour figurer ses personnages. On raconte même que cet homme, si sérieux d'esprit, si réservé par devoir (sa place un peu subalterne dans la maison des Condé lui commandait une grande tenue et une grande retenue), on raconte, dis-je, que quelquefois, mis en spectacle par la récitation de ses œuvres, le fond caché de

comédien qu'il y avait en lui éclatait tout à coup, et il se mettait à danser comme un bouffon. Quoiqu'il ait signalé *l'extrême pente des grands à rire aux dépens d'autrui*, il ne pouvait résister au désir de faire rire, dût-il, pour être risible, arriver à être ridicule. Le succès des plaisants de société le rendait jaloux, et cette passion du comédien pour l'éclat de rire, était telle chez lui, que son ami M. Valincourt a pu écrire : « M. La Bruyère était un bonhomme dans le fond, mais que la crainte de paraître pédant jetait dans un autre ridicule opposé, de sorte que pendant tout le temps qu'il a passé chez M. le duc, où il est mort, *on s'est moqué de lui*<sup>1</sup>.

Ce fait étrange, ce tempérament d'auteur et d'acteur comique étouffant dans La Bruyère jusqu'au sentiment de sa dignité, jette un grand jour sur son œuvre et sur la manière de l'interpréter. Ce n'est pas seulement un styliste, ce n'est pas seulement un satirique, c'est un satyrique et un styliste dramatique. Tout chez lui est à la fois en

1. J'emprunte ces détails si curieux au remarquable livre du savant M. Éd. Fournier : *la Comédie de La Bruyère*.

---

action et à l'effet. Je choisis dans son livre deux exemples entre mille :

Les hommes parlent de manière, sur ce qui les regarde, qu'ils n'avouent d'eux-mêmes que de petits défauts, et encore ceux qui supposent en leurs personnes de beaux talents ou de grandes qualités. Ainsi l'on se plaint de son peu de mémoire, content d'ailleurs de son grand sens et de son bon jugement; l'on reçoit le reproche de la distraction et de la rêverie, comme s'il nous accordait le bel esprit; l'on dit de soi qu'on est maladroit et qu'on ne peut rien faire de ses mains, fort consolé de la perte de ces petits talents par ceux de l'esprit et par les dons de l'âme que tout le monde nous connaît; l'on fait l'aveu de sa paresse, en des termes qui signifient toujours son désintéressement, et qu'on est guéri de l'ambition. L'on ne rougit pas de sa malpropreté, qui n'est qu'une négligence pour les petites choses et qui semble supposer qu'on n'a d'application que pour les solides et essentielles.

Je ne sais rien de plus joli que ce morceau. La Bruyère y est tout entier, avec sa fine moquerie, son style achevé et son talent de mise en scène. Ces quatre hypocrites y sont peints d'un trait, et vivants. Pour les peindre comme lui, ayez bien soin de prendre l'air désolé, en parlant de la maladresse de vos mains ! Plaignez-vous, avec un regret sincère, de votre peu de mémoire !

---

Avouez votre paresse avec confusion !... Enfin, soyez sans pitié pour les petits défauts qu'on vous prête, pour retomber plus béatement dans le contentement intime des grandes vertus que vous vous attribuez. Ce morceau donne lieu à mille trouvailles de diction. Il me semble, en le lisant, que j'entends La Bruyère, que je le vois !

L'autre passage est plus expressif encore.

Parlez à cet homme de la richesse des moissons, d'une ample récolte, d'une belle vendange ; vous n'articulez pas, vous ne vous faites pas entendre, il est curieux de fruits. Parlez-lui de figues et de melons ! dites que les poiriers rompent de fruits cette année, que les pêcheurs ont donné en abondance ; il ne vous répond pas, c'est pour lui un idiome inconnu, il s'attache aux seuls pruniers. Ne l'entretenez même pas de vos pruniers, il n'a de l'amour que pour une seule espèce ; toute autre le fait sourire et se moquer ! Il vous mène à l'arbre, cueille artistement cette prune exquise ; il l'ouvre, vous en donne la moitié, et prend l'autre : « Quelle chair ! dit-il, goûtez-moi cela ! cela est-il divin ! Voilà ce que vous ne trouverez pas chez un autre !... » Et là-dessus ses narines s'enflent. Il cache avec peine sa joie et son orgueil par quelques dehors de modestie !

C'est une scène complète en vingt lignes. Tout y est dialogue. L'auteur y entre lui-même comme

---

interlocuteur. Il interpelle le lecteur, il fait parler l'amateur de prunes, et chaque mot du tableau final est une image. Je suis sûr *qu'en cueillant artistement cette prune, en en prenant la moitié,* La Bruyère vous faisait venir l'eau à la bouche ! N'oubliez pas de bien détacher ce charmant trait de vanité, au milieu de la sensualité, *voilà ce que vous ne trouverez pas chez un autre !* Mais à quoi bon vous donner des conseils de diction ? La Bruyère s'en est chargé ! Rien ne manque à ce petit chef-d'œuvre, pas même la façon de le dire, car, après avoir peint le personnage, il le joue, et *ces narines qui s'enflent, cet orgueil si mal caché sous des dehors modestes* sont la meilleure leçon de lecture et de jeu. Jouez donc ce caractère ainsi que l'auteur, mais ne le jouez pas autant que lui. Rappelez-vous la différence entre le comédien et le lecteur ; même quand il figure un homme de théâtre, le lecteur doit rester homme du monde.

### MONTESQUIEU

Ce n'est pas sans hésitation que j'ai rangé Montesquieu parmi les stylistes. Ce mot a quelque

chose d'un peu frivole, qui va mal avec ce grand nom. Le titre même de *Monsieur le Président* le repousse; et il semble que ce soit manquer quelque peu de respect à ces graves et immortels monuments qui s'appellent l'*Esprit des lois* et les *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains*, que d'y voir et d'y étudier les produits d'un art parfois raffiné et recherché. Tel est cependant le style de Montesquieu, et tel il devait être, car il tient à la nature même de son esprit et de son caractère. Montesquieu était le contraire d'un orateur<sup>1</sup>. Il n'avait pas d'abondance de mots; son dictionnaire était restreint; le maniement de la phrase lui était difficile; une lettre à écrire lui coûtait, une conversation à soutenir lui pesait; il était myope, ce qui exclut, quelquefois, une grande richesse d'expressions; il était timide, ce qui amène et suppose une certaine hésitation dans le langage. Ajoutez un goût naturel pour le précieux dans le style, son *Temple de Gnide*

1. Ces détails se trouvent dans le très intéressant et très complet ouvrage de M. Vian, sur l'auteur de l'*Esprit des lois*. L'Académie française a couronné le livre de M. Vian.

en est la preuve, et, un de ses premiers ouvrages, la *Politique des Romains dans la religion*, lu à l'Académie de Bordeaux, choqua un peu, malgré des aperçus fort brillants, par l'abus des antithèses.

Or rapprochez ces traits divers ; joignez-y, chez l'auteur, un goût de concision, dont la nature des sujets traités lui faisait une nécessité, et vous comprendrez l'espèce de contraste piquant et inattendu qui se révèle entre la pensée de Montesquieu et son style. Grave comme érudit, grave comme historien, grave comme magistrat, grave comme penseur, il est *ingénieux* comme écrivain, ingéniosité qui n'exclut ni la force ni la grandeur, mais qui leur donne un certain aspect de recherche. Montesquieu tient de La Bruyère. Il ne lui suffit pas d'instruire, de convaincre, de faire réfléchir, il veut plaire et frapper. Ses effets sont puissants, charmants, mais ce sont des effets.

Prenons cette page de l'*Esprit des lois* :

#### DES MŒURS DU MONARQUE

Les mœurs du prince contribuent autant à la liberté que les lois ; il peut, comme elles, faire des hommes des bêtes, et des bêtes faire des hommes. S'il aime les âmes

libres, il aura des sujets; s'il aime les âmes basses, aura des esclaves. Veut-il savoir le grand art de régner? qu'il approche de lui l'honneur et la vertu, qu'il appelle le mérite personnel. Il peut même fixer quelquefois les yeux sur les talents. Qu'il ne craigne point ces rivaux qu'on appelle les hommes de mérite; il est leur égal, dès qu'il les aime. Qu'il gagne le cœur, mais qu'il ne captive pas l'esprit. Qu'il se rende populaire. Il doit être flatté de l'amour du moindre de ses sujets; ce sont toujours des hommes. Le peuple demande toujours si peu d'égards qu'il est juste de les lui accorder. L'infinie distance qui est entre lui et le souverain empêche bien qu'il ne le gêne. Qu'exorable à la prière, il soit ferme contre les demandes, et qu'il sache que son peuple jouit de ses refus, et ses courtisans de ses grâces.

Cette page est sans doute pleine de distinction et de profondeur; mais l'idée se présente sous une forme antithétique et sentencieuse qui sent quelque peu l'apprêt et qui, par conséquent, appelle une certaine recherche de diction. Ce n'est pas la langue de Bossuet et de Pascal : l'étude de ces deux maîtres incomparables va nous montrer quelle différence sépare les grands écrivains des grands stylistes et combien ils doivent être interprétés différemment.



## CHAPITRE XXVI

## LES GRANDS PROSATEURS

## PASCAL. — BOSSUET

Nous voici en face des deux plus grands écrivains de la langue française. Leurs différences sont aussi nombreuses que leurs ressemblances. Frères en génie et en croyance, égaux en force de pensée, égaux en éloquence, égaux en science de style, égaux en poésie et en grandeur d'images, ils arrivent à une hauteur pareille par des routes tout à fait opposées; de façon que le lecteur, après avoir interprété l'un, est forcé de changer d'instrument pour interpréter l'autre, et que leurs contrastes l'aident à les mieux comprendre et à les mieux rendre tous les deux.

---

Ce qui domine chez Bossuet, c'est l'orateur. Même quand il écrit le plus majestueusement, il parle ; à travers tant de pages admirables, passe comme un souffle, non seulement le son de la voix humaine, *sonitus vocis humanæ*, mais son mouvement, son allure vivante, son impétuosité ou sa tranquillité, sa course ou sa marche. Fleuve ou torrent, la phrase de Bossuet coule ou roule toujours !

Ce qui domine dans Pascal, c'est le géomètre. Ses phrases les plus entraînantes sont construites comme des théorèmes. Leur forme n'est pas seulement savante, elle est scientifique. On en voit toujours non seulement l'architecture, mais l'échafaudage. Nul écrivain n'est plus poète, plus peintre, mais ses plus sublimes élans de poésie, ses plus puissantes audaces de coloris, sortent tout à coup, par explosions spontanées, de la symétrique ordonnance d'une période qui se développe lentement et continûment, à la façon d'une proposition mathématique, sans courir jamais, sans reculer jamais, sans s'arrêter jamais.

Nous allons essayer de déterminer par des exemples le caractère propre de ces deux styles

---

pour en déduire ensuite la manière de les interpréter. Ce sera une étude de diction d'un degré supérieur et s'adressant surtout aux lecteurs déjà exercés, qui n'ont pas besoin qu'on leur apprenne un morceau phrase à phrase, mais auxquels il suffit d'en indiquer l'esprit et le mouvement.

Commençons par Pascal.

§ 1.

Il y a, dans Pascal, le Pascal des *Provinciales* et le Pascal des *Pensées*. Le premier est un polémiste; le second un philosophe et un homme de foi. Les *Provinciales* nous représentent un ouvrage achevé; les *Pensées* un projet d'ouvrage. Dans le projet même, il y a tout à la fois, des morceaux terminés, et des fragments jetés sur le papier comme des notes. Ces notes, grâce à M. Havet, nous les possédons sans retouches, dans leur rude beauté de négligé, et nous tenons là ainsi ce grand génie dans les trois phases de la création intellectuelle : le chef-d'œuvre, l'ébauche, le premier jet.

## § 2. FRAGMENT DES PENSÉES. — ÉBAUCHE

La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle.

Tout l'éclat des grandeurs n'a point de lustre pour les gens qui sont dans les recherches de l'esprit. La grandeur des gens d'esprit est invisible aux rois, aux riches, aux capitaines, à tous ces grands de chair. La grandeur de la sagesse qui n'est nulle part sinon en Dieu, est invisible aux charnels et aux gens d'esprit : ce sont trois ordres différents en genres.

Les grands génies ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leur victoire et leur lustre, et n'ont nul besoin des grandeurs charnelles où elles n'ont nul rapport. Ils sont vus non des yeux mais des esprits, c'est assez. Les saints ont leur empire, leur éclat, leurs victoires, leur lustre, et n'ont nul besoin des grandeurs charnelles ou spirituelles, où elles n'ont nul rapport, car elles n'y ajoutent ni ôtent. Dieu leur suffit.

L'alliance de la géométrie et de la poésie n'est-elle pas là, visible à chaque ligne? Un cadre rigide! tout pour l'argumentation, rien pour l'élégance. Le mot grandeur ou grande, répété huit fois en dix lignes! des ellipses qui sont des incorrections, *n'y ajoutent ni ôtent* : puis à tout moment, des expressions de génie.... *Tous ces grands de*

---

*chair* ou des tournures qui vous saisissent. *Ils sont vus, non des yeux, mais des esprits, c'est assez!*

Continuons :

Archimède, sans éclat (il était parent du roi Iliéron) sera en même vénération. Il n'a pas donné de batailles pour les yeux, mais il a fourni, à tous les esprits, ses inventions. *Oh! qu'il a éclaté aux esprits!* Jésus-Christ, sans biens et sans aucune production en dehors de science, est dans son ordre de sainteté. Il n'a pas régné, mais il a été humble, patient. Saint, saint, saint à Dieu! Terrible aux démons, sans aucun péché. *Oh! qu'il est venu en grande pompe, et en prodigieuse magnificence aux yeux de ceux qui voient la véritable sagesse.*

Les beautés se multiplient et le caractère de ces beautés s'accroît. Ces trois mots : *Saint, saint saint à Dieu!* jaillissent comme un cri d'adoration passionné. Cette exclamation : *Oh! qu'il a éclaté aux esprits!* Et cette dernière phrase : *Oh! qu'il est venu en grande pompe!* où soudain la majesté de la pensée revêt le style d'une splendeur inaccoutumée, tout cela est *d'un ordre*, pour parler comme Pascal lui-même, où les stylistes n'ont aucun rapport.

Continuons encore :

Tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses

royaumes ne valent pas le moindre des esprits. Car il connaît tout cela, et soi; les corps, rien.

Quelle vigueur d'ellipse! Quelle brusque fierté! On sent l'impatience de la plume, où plutôt l'impudence du génie qui force la plume à marcher de son pas à lui. Molière a dit de la peinture à fresque :

Elle veut une main

Maitresse de l'art jusqu'à le gourmander,  
Et dont, comme un éclair, la justesse rapide,  
Répande dans ses fonds, à *grands traits non tâlés*,  
De ses expressions les sublimes beautés...

Or, comment faut-il lire ce morceau ? A *grands traits non tâlés* : MM. de Port-Royal ont eu peur de ces rudesses. Dans leur édition des pensées de Pascal, au lieu de : *Oh! qu'il éclate aux esprits!* ils mettent : *Qu'il est grand et éclatant aux yeux de l'esprit!* Ils n'ont pas osé répéter trois fois le mot saint. A la place de : *Il n'a pas donné des batailles pour les yeux, mais il a fourni à tous les esprits ses inventions*, ils écrivent : *Il n'a pas donné des batailles; mais il a laissé à tout l'univers des inventions admirables*, substituant ainsi la platitude à la hardiesse. Vous, lecteurs, en récitant ce morceau, faites exacte-

---

ment le contraire de MM. de Port-Royal. Au lieu de l'atténuer, accentuez-le. Gardez-vous bien, sous prétexte d'élégance, d'en dissimuler la raideur géométrique, accusez les reliefs, dessinez les arêtes. Tâchez seulement, de faire sortir de temps en temps de votre voix, comme Pascal de sa plume, de ces accents de grandeur, qui ressemblent à des jets de lumière!

Prenons un morceau plus achevé.

Je ne sais qui m'a mis au monde, ni ce que c'est que le monde, ni que moi-même. Je suis dans une ignorance terrible de toutes choses. Je ne sais ce que c'est que mon corps, que mes sens, que mon âme, et cette partie de moi-même qui pense ce que je dis, qui fait réflexion sur tout et sur elle-même, et ne se connaît non plus que le reste. Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre, m'est assigné à ce point plutôt qu'en un autre, de toute l'éternité qui m'a précédé, et de toute celle qui me suit. Je ne vois que des infinités de toutes parts qui m'enferment comme un atome, et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour. Tout ce que je connais est que je dois bientôt mourir; mais ce que j'ignore le plus est cette mort même que je ne saurais éviter!

---

Où est le poète qui a jamais trouvé d'images plus effrayantes et plus grandioses que *ces infinités de toutes parts qui m'enferment comme un atome!* Et où est le mathématicien qui a marché d'un pas plus sûr, plus prudent, plus maître de lui, de calcul en calcul, dans l'exposition d'un problème?

Comme je ne sais d'où je viens, aussi je ne sais où je vais; et je sais seulement qu'en sortant de ce monde, je tombe pour jamais, ou dans le néant, ou dans les mains d'un Dieu irrité, sans savoir à laquelle de ces deux conditions je dois être éternellement en partage. Et de tout cela je conclus que je dois donc passer tous les jours de ma vie sans songer à chercher ce qui doit m'arriver. Peut-être que je pourrais trouver quelque éclaircissement dans mes doutes; mais je n'en veux pas prendre la peine, ni faire un pas pour le chercher; et après ce, traitant avec mépris ceux qui se travaillent de ce soin, je vais sans prévoyance et sans crainte, tenter un si grand événement, et me laisser mollement conduire à la mort, dans l'incertitude de l'éternité de ma condition future.

Je ne puis transcrire ces lignes sans que la main me tremble, et que le cœur me batte d'admiration! Cet homme n'a pas son pareil! Quelle profonde originalité! Quel mépris de la petite élégance! Comme sa pensée seule le possède! Comme



---

ces trouvailles d'expression, *me laisser mollement conduire à la mort*, qui sortent spontanément de ce style austère et géométrique, nous disent bien qu'un tel écrivain réclame un genre de diction absolument particulier comme son génie. Oui ! Il y faut l'emploi rigoureux des règles les plus sévères de l'art de la lecture ! Oui ! on a besoin de la science la plus profonde et la plus pratique de l'art de l'articulation, de la ponctuation, de la respiration, du mot de valeur, pour traduire ce style d'une construction si forte, mais en même temps le lecteur doit faire appel à toutes ses qualités d'inspiration et d'éclat. Il y a là un fait littéraire si nouveau, que je n'ai pas trop d'un troisième exemple tiré des *Provinciales*, dans la lettre sur l'homicide, pour vous faire faire un pas de plus dans la connaissance de ce génie étrange, et dans la manière de l'interpréter.

Il est certain, mes pères, que Dieu seul a le droit d'ôter la vie, et que néanmoins, ayant établi des lois pour faire mourir les criminels, et ayant confié ce pouvoir aux rois, il les oblige à l'exercer ainsi qu'il le ferait lui-même, c'est-à-dire avec justice ; selon cette parole de saint Paul au même lieu : « Les princes ne sont pas éta-

---

blis pour se rendre terribles aux bons, mais aux méchants, car ils sont ministres de Dieu pour le bien. » Et cette restriction rabaisse si peu leur puissance, qu'elle la relève au contraire beaucoup davantage; parce que c'est la rendre semblable à celle de Dieu, qui est impuissant pour faire le mal, et tout-puissant pour faire le bien; et que c'est la distinguer de celle des démons, qui sont impuissants pour le bien, et n'ont de puissance que pour le mal. Il y a seulement cette différence entre Dieu et les souverains, que Dieu étant la justice et la sagesse même, il peut faire mourir sur-le-champ qui il lui plaît, et en la manière qu'il lui plaît; car, outre qu'il est le maître souverain de la vie des hommes, il est sans doute qu'il ne la leur ôte jamais ni sans cause, ni sans connaissance, puisqu'il est aussi incapable d'injustice que d'erreur. Mais les princes ne peuvent pas agir de la sorte, parce qu'ils sont tellement ministres de Dieu, qu'ils sont hommes néanmoins, et non pas Dieux. Les mauvaises impressions les pourraient surprendre, les faux soupçons les pourraient aigrir, la passion les pourrait emporter; et c'est ce qui les a engagés eux-mêmes à descendre dans les moyens humains, et à établir dans leurs États, des juges auxquels ils ont communiqué ce pouvoir, afin que cette autorité que Dieu leur a donnée, ne soit employée que pour la fin pour laquelle ils l'ont reçue.

Je n'ai pas hésité à citer cette longue page tout entière, parce qu'elle est typique. Soyons sincères, la plupart des lecteurs en seront choqués

et rebutés. Nos habitudes de vivacité dans le tour, et de grâce dans l'expression, sont si violemment déconcertées par cette pesanteur de construction, par cet enchevêtrement d'incidences, par cette multiplicité de formules conjonctives, par ces *car*, et ces *outré que* qui recommencent à chaque instant la phrase quand on la croit finie, que j'entends d'ici certains critiques comparer tout bas cette période à une charrette embourbée, et marchant lourdement de cahots en cahots. Or, l'avouerai-je? elle me paraît admirable, en raison même de sa lourdeur et de sa lenteur. Car, qu'est-ce que sa lourdeur, sinon sa puissance de musculature? qu'est-ce que sa lenteur, sinon l'irrésistible force du *pas à pas*, de la progression ininterrompue, qui tire ainsi son invincible ascendant, des lois de la pesanteur unies aux lois de la vitesse! Ajoutons que cette tranquillité de marche, donne quelque chose d'indéfini, et de mystérieux au but que l'on poursuit. « Où nous mène-t-il? » se demande-t-on avec une sorte d'inquiétude, et cette inquiétude augmente l'intérêt.

Eh bien, maintenant, vous, lecteurs, chargés

---

de réciter ce morceau, comment allez-vous vous y prendre? Tâchez-vous de l'alléger? C'est le meilleur moyen de l'alourdir? Essayerez-vous de l'accélérer? C'est le meilleur moyen de le faire paraître plus long. Imaginez-vous un peintre, chargé de copier un dessin de Michel-Ange, et s'avisant d'en arrondir les contours, d'en dissimuler les muscles. Il défigurerait le maître. Ainsi feriez-vous en *élégantisant* Pascal. Savez-vous à quoi ressemble cette page pour moi? à un escadron de grosse cavalerie, se mettant en marche pour quelque charge décisive. Il part d'abord au pas, faisant résonner lourdement le sol sous le bruit régulier, calme et rythmé de ses mille chevaux. Rencontre-t-il en route quelques groupes de cavaliers épars, il se les incorpore, à peu près comme Pascal enrégimente dans sa période les idées incidentes qui s'offrent à lui, de façon qu'à mesure qu'il marche, il grossit, et à mesure qu'il grossit, son pas s'accélère un peu, car le but approche! il quitte le simple pas, et prend le pas pressé, puis il prend le petit trot; et cependant la terre commence à trembler plus fortement! Eh bien, chers lecteurs, c'est là que nous en

sommes avec la phrase de Pascal; elle vient de prendre le trot, car le moment de la charge décisive n'est pas loin!... Nous y voici! le but se découvre!...

La vie des hommes est trop importante, mes pères, pour qu'on n'y agisse pas avec plus de respect : les lois ne l'ont pas soumise à toutes les personnes, mais seulement aux juges dont on a examiné la probité et la naissance. Et croyez-vous qu'un seul suffise pour condamner un homme à mort? Il en faut sept pour le moins, mes pères. Il faut que de ces sept il n'y en ait aucun qui ait été offensé par le criminel, de peur que la passion n'altère ou ne corrompe son jugement. Et vous savez, mes pères, qu'afin que leur esprit soit aussi plus pur, on observe encore de donner les heures du matin à ces fonctions : tant on apporte de soin pour les préparer à une action si grande où ils tiennent la place de Dieu dont ils sont les ministres, pour ne condamner que ceux qu'il condamne lui-même.

La lecture doit faire sentir cette répétition du mot : *mes pères*, qui a une intention et demande une intonation discrètement ironique.

Dans vos lois à vous, il n'y a qu'un juge et ce juge est celui-là même qui est l'offensé. Il est tout ensemble le juge, la partie et le bourreau. Il se demande à lui-même la mort de son ennemi, il l'ordonne, il l'exécute sur-le-champ; et sans respect ni du corps, ni de l'âme de son frère, il tue et damne celui pour qui Jésus-Christ

est mort; et tout cela pour éviter un soufflet ou une médisance, ou une parole outrageuse, ou d'autres offenses semblables pour lesquelles un juge, qui a l'autorité, serait criminel d'avoir condamné à mort ceux qui les auraient commises, parce que les lois seraient très éloignées de les y condamner. Et enfin, pour comble de ces excès, on ne contracte ni péché, ni irrégularité, en tuant de cette sorte sans autorité et contre les lois, quoiqu'on soit religieux et même prêtre. Où en sommes-nous, mes pères? Sont-ce des religieux et des prêtres qui parlent de cette sorte? Sont-ce des chrétiens, sont-ce des Turcs? Sont-ce des hommes? Sont-ces des démons? Et sont-ce là des *mystères révélés par l'agneau à ceux de sa société*, ou des abominations suggérées par le Dragon à ceux qui suivent son parti.

La charge est-elle assez terrible! L'ennemi est-il assez culbuté?... Et comprenez-vous maintenant que cette impétuosité finale et irrésistible, n'est que le résultat de la lenteur du début? L'accumulation de forces, condensée dans cette dernière page est l'héritage des premières! Tâchez donc de rendre ce triple mouvement, cette lenteur de départ, cette progression, et enfin cette explosion! Et après avoir fait sentir dans le premier et le second fragment de Pascal, la poésie sortant de la géométrie, montrez dans ce dernier la géométrie produisant l'éloquence!

## CHAPITRE XXVII

## LES GRANDS PROSATEURS

## BOSSUET ET MANIN

Au moment de commencer ce dernier chapitre, j'ai éprouvé un peu d'hésitation.

Comment parler d'un tel génie en quelques pages, même au point de vue restreint de la diction? Comment déterminer assez nettement les caractères principaux de ce style, pour apprendre à lire non pas seulement un morceau de Bossuet, mais Bossuet? J'en étais là de mon embarras, quand le souvenir d'un entretien que j'eus autrefois sur lui avec un des plus grands hommes que j'aie connus, fit revivre devant moi l'ensemble de cette figure immortelle, avec une vivacité que j'ai essayé de faire passer dans ces pages. Ce sera une

---

étude de lecture qui ira un peu au delà d'un enseignement purement technique ; mais elle n'en rentrera que mieux dans l'esprit de ce livre, puisque mon ambition serait de pouvoir y mettre pour devise : Apprendre à lire, c'est apprendre à penser.

Cet interlocuteur, ce grand homme, n'était pas moins que Daniel Manin.

Le dictateur de Venise vivait à Paris du prix de quelques leçons d'italien ; il fut pendant trois ans le maître de ma fille, et dans les bouts de conversations qui précédaient ou suivaient les leçons, j'aimais à le faire causer sur nos écrivains célèbres. Rien de plus instructif que d'entendre juger le monde où l'on vit, le pays auquel on appartient, les personnes que l'on admire, par un grand esprit qui les *voit du dehors*. Son opinion a toujours quelque chose d'imprévu qui nous éclaire même en nous choquant. Or Manin était un esprit de premier ordre ; joignant à la finesse italienne une hauteur de sens moral, un prime-saut de jugement et une brusque franchise d'appréciation qui faisaient de lui un causeur absolument original. Ajoutons qu'il savait et parlait le français



---

comme un Parisien, et n'oublions pas ce qu'il disait de lui-même, avec un petit zézaiement vénitien, tout à fait singulier dans cet homme de Plutarque :

« Vous savez, moi, *ze suis razeur.* » (Je suis rageur.)

Un jour donc, venant quelque peu avant la leçon, il me trouva en train de lire l'admirable lettre de Bossuet, sur la comédie, adressée au Père Caffaro.

« Ah ! que je suis aise de vous voir ! m'écriai-je, écoutez cela. » Et je commençai à lui dire avec enthousiasme un passage de cet étonnant morceau. Mais lui, à la troisième ligne, m'interrompant brusquement :

« Laissez-là votre Bossuet, me dit-il, je le déteste.

— Détester Bossuet ! le plus grand écrivain de la langue française !

— Soit ! un grand écrivain ! Mais un esprit étroit, qui n'a rien compris aux temps passés, qui n'a pas su juger son temps, et qui n'a rien prévu des temps à venir ! Un fanatique qui a damné Molière, déclaré Socrate exclu de la présence de Dieu, qui

---

a tiré sa politique de l'Écriture sainte, qui a poussé à la révocation de l'édit de Nantes, et en a absous les sanglantes exécutions, un complaisant du despotisme, qui a adoré toutes les volontés du maître, et enfin un écrivain qui n'a jamais travaillé que dans le faux.

— Oh! pour le coup! répliquai-je, je ne puis vous laisser continuer! Ce sont des blasphèmes que vous prononcez là! Attaquez la politique de Bossuet; soit. Ses idées sociales; j'y consens. Mais son génie? Mais prétendre qu'il n'a travaillé que dans le faux?

— Je le prétends et je le prouve! Prenons-le comme historien, comme orateur et comme sermonnaire. Je n'élude pas les difficultés, vous le voyez. Qu'est-ce que son *Histoire universelle*? Une puérité. Écrire ce grand mot: l'*Histoire de l'univers*, et faire tourner cet univers, avec ses quatre mille ans d'existence, avec tous les événements qui les ont remplis, avec toutes les vertus, toutes les grandeurs, tous les écroulements de plusieurs millions de peuples, de royaumes et de civilisations, faire tourner tout cela autour d'une misérable tribu perdue dans un coin du monde,

---

comme un grain de sable dans l'Océan! Nous donner pour les desseins de Dieu dans la création, l'abaissement ou la prospérité de quelques Juifs! Ne tenir compte ni des siècles, ni des pays, ni des sciences, ni des arts, ni des faits, ou ne les mentionner que pour les faire servir, en dépit de la vérité, à la démonstration de sa misérable théorie! Savez-vous ce qu'il fait votre Bossuet? Il rapetisse Dieu! Il rapetisse le monde! Il rapetisse les hommes! Et le tout, pourquoi? Pour servir à l'éducation d'un fils de souverain!... De façon que, si le Grand Dauphin avait vécu, il serait monté sur le trône de France, en plein dix-septième siècle, avec la conviction que le peuple juif joue dans l'histoire le rôle du soleil dans notre système planétaire, qu'il est le centre du monde! Et vous ne voulez pas que je m'écrie que c'est faux! faux! archifaux!

— Hé bien, mon cher ami! laissez-moi m'écrier à mon tour, lui dis-je, que c'est là précisément qu'éclate toute la grandeur de ce génie! Son point de départ est erroné? soit. Son cadre est étroit et tronqué? j'en conviens. Il a laissé de côté dans son histoire universelle les neuf dixièmes de l'uni-

vers, il n'a représenté qu'un peuple sur cent mille?...je le veux. Mais comme il parle de ce dont il parle! Avec quelle force! quelle autorité! La politique des Romains, leur constitution sociale lui suggèrent des vues d'une profondeur que n'a pas dépassée Montesquieu. La gravité du Sénat semble empreinte dans ses pages. Pour peindre l'Égypte, ses monuments, ses institutions, il a trouvé un langage où se reflète la grandeur des Pyramides. Quand il raconte l'histoire des prophètes, des Rois, son style...

— Son style! son langage, reprit impétueusement Manin, c'est-à-dire la forme! Toujours la forme! C'est le fond, qui me choque. Vous admirez beaucoup ses sermons? Mais savez-vous rien de plus irritant, de plus factice que cet éternel artifice de composition, que cette façon de prendre une parole de la Bible ou de l'Évangile, de la torturer, de l'alambiquer, d'en tirer mille inductions bizarres et contournées, que cette division en trois points, subdivisés à leur tour en cinq ou six autres points, dont chacun devient le sujet de raisonnements subtils et de sentiments sophistiqués!... Oh! c'est très ingénieux, j'en con-

viens ! C'est un très joli petit exercice de rhétorique ; mais où est la grandeur, où est le génie ?

— Il est, répondis-je vivement, dans des peintures incomparables de l'âme humaine, dans des analyses psychologiques d'une telle vérité et d'une telle force, qu'elles vous font frémir sur vous-même ! Il est dans des tableaux de la vie, de la mort, de la terre, qui vous ouvrent tout à coup au milieu de vos misères les plus consolantes espérances, ou vous jettent dans les plus utiles remords, qui vous avertissent, vous consolent, vous effrayent, vous guident !

— Oui, par passages ! par fragments ! Il y en a d'admirables, même dans les oraisons funèbres. Et pourtant quoi de plus faux et de plus immoral ? La chaire de vérité devenue la chaire du mensonge ! l'histoire non seulement altérée, mais travestie ! la parole du ministre de Dieu, transformée en une voix de courtisan ! N'est-ce pas Bossuet qui nous a peint Michel Letellier comme un grand ministre ? n'est-ce pas Bossuet qui nous a montré cette infirme d'esprit nommée Marie-Thérèse comme un ange de dignité ? n'est-ce pas Bossuet qui nous a donné une Henriette de France

---

douce, sainte, utile à son mari? n'est-ce pas Bossuet qui, dans l'oraison du prince de Condé, a passé l'éponge sur cet orgueil destructeur de toute idée de justice, sur cette absence de patriotisme? La bataille de Rocroy lui a fourni un tableau admirable. Le portrait de Cromwell est un chef-d'œuvre. Mais le fond, toujours faux!

— Et l'oraison funèbre de Madame, répliquai-je avec véhémence, est-ce faux aussi, cela? Mon cher ami, un des plus grands compositeurs de notre temps me disait un jour, en me jouant le premier acte de *Don Juan* : « Mozart, n'eût-il écrit que ces vingt-cinq pages, serait le plus grand génie musical du monde! » Hé bien, sachez-le, Bossuet, n'eût-il composé que l'oraison funèbre de Madame, resterait le plus grand écrivain de la France! Il n'y a pas d'artifice de composition dans ce chef-d'œuvre, pas de rhétorique. Frappé par cet épouvantable coup de foudre, témoin de cette touchante agonie, confident de ces dernières heures, consolateur de ces dernières souffrances, il monta cette fois dans la chaire, le cœur et les yeux encore tout pleins des larmes versées par lui dans cette nuit lugubre... Et tous les détails, tous les sou-

venirs de ce spectacle de désespoir le poursuivant au milieu de la cérémonie, se jetant à tout moment au travers de son discours, lui arrachèrent de si éloquents cris de regret, que cette oraison funèbre reste un poème de douleur, une élégie épique qui n'a son pendant dans aucune langue ! Lisez-la, mon cher ami.

— Je l'ai lue, me répondit Manin avec un accent plus contenu, et je l'admire comme vous. Ce que vous dites, je l'ai éprouvé, et cette œuvre sublime plaide bien haut pour Bossuet. Mais voulez-vous savoir d'où me vient à moi, homme politique, homme moderne, mon irritation contre lui ? Je vais vous le dire.

Pour moi, la grandeur des hommes se mesure non à leur éclat pendant leur vie, mais à leur influence après leur mort ; non à ce qu'ils font, mais à ce qu'ils laissent. Eh bien ! qu'est-ce que Bossuet a laissé ? Quelle est la partie de la pensée de Bossuet qui soit encore vivante aujourd'hui ? Qu'a-t-il ajouté d'immortel au patrimoine de l'humanité ? Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Fénelon même sont encore nos donateurs aujourd'hui. Il y a quelque chose d'eux qui a combattu jadis

pour nous, et qui combat encore avec nous. Mais que reste-t-il de Bossuet? »

Je le regardai un moment en silence et je lui dis avec force :

« Eh! que reste-t-il de Dante? »

— Dante! répondit-il, en se levant en sursaut.

— Oui! Dante! Y a-t-il rien de plus mort que sa théologie? Y a-t-il rien de plus pédantesque que sa philosophie? Rien de plus comique que sa cosmogonie? Rien de plus inexplicable que sa métaphysique? L'ensemble de ses vers est-il autre chose qu'un amalgame bizarre de ses rêves, de ses haines, de ses préjugés... et pourtant Dante est votre idole.

— Dante a été un grand patriote! Il a aimé passionnément l'Italie! Il l'a rêvée, il l'a voulue, agrandie, une, libre!

— Ce n'est pas pour cela seulement que vous l'aimez, repris-je, ce n'est pas pour cela que votre enthousiasme en revient toujours à lui! Mon cher ami, j'ai assisté à vos leçons, je les écoute religieusement, et j'y apprend beaucoup. Or je vous ai vu essayer de temps en temps de prendre



---

le Tasse, Pétrarque, Silvio Pellico ; mais au bout d'un quart d'heure, l'indifférence vous gagne, vous vous retournez vers votre élève, vous lui dites : Est-ce que vous ne trouvez pas ces gens-là un peu ennuyeux, ma chère enfant ? Si nous retournerions à l'enfer ou au purgatoire ?

— C'est vrai, répondit en riant Manin.

— Or, repris-je, savez-vous pourquoi ? C'est parce que Dante est pour vous la plus belle, la plus virile image du génie italien. Hé bien, Bossuet est à mes yeux la plus vive, la plus complète image du génie français. Dante a passé à travers la philosophie, la théologie, les sciences, la politique pour transformer tout en poésie, et créer cette admirable langue dont vous ne pouvez pas citer un vers sans émotion. Bossuet, nourri de la Bible, des Prophètes, de l'Évangile, des écrivains grecs et latins, des Pères de l'Église, a transporté dans notre idiome, le suc, la sève de toutes ces littératures exotiques ; il les a greffées sur le génie gaulois, et en a obtenu des fruits où se mêlent, pour ainsi dire, la saveur de ces sols différents et du nôtre. Il n'a emprunté enfin à l'étranger que ce qui pouvait l'aider à être un

plus grand Français. Je puis vous en donner une preuve frappante.

Une de nos occupations à l'Académie consiste dans la composition du dictionnaire historique de la langue, où nous faisons pour ainsi dire la biographie de chaque mot. Des citations empruntées aux principaux écrivains de tous les temps, nous montrent les transformations successives qu'a subies ce mot, les significations diverses par où il a passé. Eh bien, jamais, vous entendez bien, jamais ! le rapporteur du dictionnaire ne cite en exemple une phrase de Bossuet, sans qu'il parte de toutes les bouches une exclamation de plaisir et d'admiration ; les mots dont il se sert semblent n'appartenir qu'à lui, tant il les fait siens par l'emploi qu'il leur donne et la place où il les met.

— Assez de dissertation ! me dit gaiement Manin, en m'interrompant. Arrivons à la démonstration. Vous passez pour un homme qui sait lire ?

— Du moins, m'y suis-je beaucoup exercé.

— Eh bien, tâchez de me convertir à Bossuet en me le lisant.

— On ne convertit pas un homme comme vous, mon cher ami, mais on peut modifier ce que ses

---

idées ont de trop absolu, et, dans le cas présent, la lecture à haute voix peut n'y pas être inutile. Savez-vous comment j'ai appris à admirer Dante? En l'entendant lire tout haut. A Rome, en 1832, s'était formée une société de jeunes gens qu'on appelait la Société dantesque; elle avait pour objet la lecture et l'interprétation de la *Divine Comédie*. J'eus l'honneur d'y être admis. Je n'oublierai jamais le feu, la passion et l'intelligence qu'apportaient ces jeunes gens à cette récitation poétique. Un jour, le lecteur ayant fait, à ce que j'imagine, une faute de prosodie, plusieurs se levèrent et s'écrièrent avec une véritable indignation : *L'accente e soprà l'è! l'accente e soprà l'è!* (l'accent est sur l'è! l'accent est sur l'è!) Ces séances, auxquelles je ne manquais jamais, me firent faire de grands progrès, non seulement dans la compréhension de Dante, mais dans l'étude de la diction. Je compris là toute la valeur de l'harmonie et de l'accentuation. Mon second maître, ce fut vous, mon cher ami. J'écoute attentivement quand vous lisez de temps en temps les vers de Dante à votre élève, et je me rends de plus en plus compte qu'un lecteur est un traducteur. Eh bien,

cela est vrai, surtout pour Bossuet. Nul écrivain ne gagne plus que lui à être lu tout haut, parce que nul ne parle plus en écrivant. Ses œuvres les plus savamment et les plus puissamment écrites sont toutes des œuvres parlées. Que son sujet soit grandiose, poétique, philosophique, n'importe, il y porte toujours le naturel, la vivacité, la variété, la vérité, l'imprévu de la conversation. Là est la marque propre de son style; la première condition pour bien lire Bossuet, c'est d'être vrai.

— A la preuve!.... à la preuve!.... me dit Manin. Je suis un homme pratique, comme vous savez; les raisons ne me suffisent pas, il me faut des faits.

— Écoutez donc ce morceau.

Je me suis levé pendant la nuit avec David pour voir vos cieux qui sont les ouvrages de vos doigts, la lune et les étoiles que vous avez fondées. Qu'ai-je vu, ô Seigneur, et quelle admirable image des effets de votre lumière infinie! Le soleil s'avancait et son approche se faisait connaître par une céleste blancheur qui se répandait de tous côtés; les étoiles étaient disparues, et la lune s'était levée avec son croissant d'argent, si beau et si vif que les yeux en étaient charmés. Elle semblait vouloir honorer le soleil en paraissant claire et illumi-

née par le côté qu'elle tournait vers lui. Tout le reste était obscur et ténébreux, et un petit demi-cercle recevait seulement, dans cet endroit-là, un ravissant éclat par les rayons du soleil, comme du père de la lumière. Plus il la voit, plus sa lumière s'accroît; quand il la voit tout entière, elle est dans son plein; et plus elle a de lumière, plus elle fait honneur à celui d'où elle lui vient. Mais voici un nouvel hommage qu'elle rend à son céleste illuminateur : à mesure qu'il s'approchait, je la voyais disparaître; le faible croissant diminuait peu à peu, et quand le soleil se fut montré tout entier, sa pâle et débile lumière s'évanouissant, se perdit dans celle du grand astre qui paraissait, dans laquelle elle fut comme absorbée. On voyait bien qu'elle ne pouvait avoir perdu sa lumière par l'approche du soleil qui l'éclairait; mais un petit astre cédait au grand, une petite lumière se confondait avec la grande, et la place du croissant ne parut plus dans le ciel où il tenait auparavant un si beau rang parmi les étoiles.

Mon Dieu! lumière éternelle, c'est la figure de ce qui arrive à mon âme quand vous l'éclairiez. Elle n'est éclairée que du côté que vous la voyez : partout où vos rayons ne pénètrent pas, ce n'est que ténèbres; et quand ils se retirent tout à fait, l'obscurité et la défaillance sont entières.

— Vous vous êtes appliqué! me dit en riant Manin quand j'eus fini de lire.

— Je ne me suis appliqué qu'à une chose, je

n'ai eu qu'une préoccupation, lire cette page comme elle est écrite. C'est-à-dire tâcher de marquer ce mélange inconcevable de simplicité et de poésie, de familiarité et de grandeur.

— Vous l'avez marqué.

— Il y a dans notre langue une page célèbre sur le même sujet et qui le marquerait bien mieux par le contraste, c'est le lever du soleil de J.-J. Rousseau.

— On me l'a fait lire, reprit Manin, comme un des chefs-d'œuvre de votre littérature!

— Oui!... Un chef-d'œuvre, mais un chef-d'œuvre d'art. C'est une admirable description de l'aurore, mais c'est une description. On voit, on sent l'écrivain, rassemblant avec soin tous les détails de ce beau phénomène, les disposant dans un ordre admirable, les peignant avec un éclat de couleur, et une progression saisissante qui fait de cette peinture un tableau achevé. Rien de pareil chez Bossuet. Il ne pense pas à *faire un lever de soleil*. Saisi d'une pensée sublime, il rencontre l'aurore sur son chemin, et il la peint en quelques traits simples, vrais, vifs, frappants! N'avez-vous pas remarqué dans ce sujet si poétique, des ter-

mes tels que ceux-ci : *Son approche se faisait connaître par une céleste blancheur qui se répandait de tous côtés ; puis plus loin : Un petit demi-cercle recevait seulement dans cet endroit-là un ravissant éclat par les rayons du soleil. Plus loin encore : Un petit astre cédait au grand, ou plutôt sa lumière se confondait avec la grande ! Et cette dernière phrase, si profonde par la pensée, si terre à terre par l'expression : Mon âme n'est éclairée que du côté où vous la voyez. Et cette autre : Sa pâle et débile lumière s'évanouissant, se perdait dans celle du grand astre qui paraissait.*

Je ne sais s'il faut être Français pour goûter le charme singulier de ce style, où il n'y a pas un mot à effet, pas une image recherchée et dont l'impression sur notre âme ressemble à celle du jour naissant sur nos yeux ; Bossuet ne décrit pas, il laisse parler pour ainsi dire ce beau spectacle tout seul. »

Manin, qui m'avait écouté attentivement, me dit : « Lisez-moi donc le morceau de J.-J. Rousseau. Je voudrais saisir le contraste des deux styles, sur le vif.

— Très volontiers, lui dis-je.

— Seulement, ajouta-t-il en riant, il faut vous appliquer autant que pour Bossuet.

— Je vous promets que je serai honnête. »

Je pris donc un volume de Rousseau, et je lus :

#### LE LEVER DU SOLEIL

On le voit s'annoncer de loin par les traits de feu qu'il lance au-devant de lui. L'incendie augmente, l'orient paraît tout en flammes : à leur éclat, on attend l'astre longtemps avant qu'il ne se montre; à chaque instant, on croit le voir paraître; on le voit enfin. Un point brillant part comme un éclair et remplit aussitôt tout l'espace; le voile des ténèbres s'efface et tombe : l'homme reconnaît son séjour et le trouve embelli. La verdure a pris, durant la nuit, une vigueur nouvelle; le jour naissant, qui l'éclaire, les premiers rayons qui la dorent, la montrent couverte d'un brillant réseau de rosée qui réfléchit à l'œil la lumière et les couleurs. Les oiseaux en chœur se réunissent et saluent de concert le père de la vie; en ce moment pas un seul ne se tait. Leur gazouillement, faible encore, est plus lent et plus doux que dans la journée; il se sent de la langueur d'un paisible réveil.

Le concours de tous ces objets porte aux sens une impression de fraîcheur qui semble pénétrer jusqu'à l'âme. Il y a là une demi-heure d'enchantement auquel nul homme ne résiste : un spectacle si grand, si beau, si délicieux n'en laisse aucun de sang-froid.



---

« Savez-vous que c'est bien beau aussi? me dit Manin. Du reste, il faut vous rendre justice, vous avez mis tous v<sup>os</sup> soins à le lire.

— Je n'y ai eu aucun mérite, car ce morceau me semble délicieux. C'est avec conviction que j'ai essayé de rendre ces mille effets charmants ou éblouissants. Ce *point* qui part comme *un éclair...* ce *brillant réseau de rosée*, ce *gazouillement qui se sent de la langueur d'un paisible réveil...* J'en étais absolument ravi, émerveillé, et pourtant, au milieu de mon enthousiasme je me disais : N'importe! Bossuet est encore plus beau que cela!... Il manque à Jean-Jacques je ne sais quoi d'austère, qui, uni à la grâce, constitue la grandeur. C'est la différence des figures du Parthénon avec toutes les autres sculptures... Je ne sais si je m'explique bien...

— Parfaitement. Dans Bossuet, la poésie est en dessous; chez Rousseau, elle est en dessus; chez l'un, elle sort de la pensée, chez l'autre, des paroles.

— On ne peut pas mieux dire.

— Savez-vous pourquoi j'ai si bien dit, reprit en souriant mon interlocuteur, c'est que je vous

---

définis là le génie de Dante. Lui aussi, il se sert toujours des termes les plus simples pour peindre les objets les plus poétiques et les plus grandioses. Il y a, au début du Purgatoire, une comparaison que votre passage de Bossuet me rappelle. Les âmes attirées par les chants de Casella se pressent autour de Dante et de Virgile; une voix menaçante les chasse :

Come, quando cogliendo biada o loglio,  
Gli colombi adunati alla pastura  
Queti, senza mostrar l'usato orgoglio;  
Se cosa appare ond'égli abbian paura,  
Subitamente lasciano star l'esca  
Perché assalti son da maggior cura.

Telles, en becquetant le blé ou l'ivraie, les colombes rassemblées pour la pâture, paisibles et sans rien montrer de leur orgueil ordinaire, s'il apparaît quelque chose dont elles aient peur, abandonnent subitement la nourriture, assaillies qu'elles sont par un plus grand souci.

La comparaison est charmante, l'image est exquise, mais les termes qui l'expriment sont d'une simplicité presque rustique. Or supposez cette idée sous la plume de Tasse, il la brillantera, il l'ornera.

— Oui! répondis-je, ce sera la différence qui existe entre les fleurs d'églantier et les roses de jardin; celles-ci sont plus doubles, plus éclatantes, mais les autres ont une pureté de coloris et un charme de parfum que rien n'égale; d'où je conclus qu'il faut lire Bossuet comme Dante; J. J. Rousseau comme le Tasse; et nous allons prendre, si vous le voulez bien, un spécimen plus sévère du génie de Bossuet. »

\*

Je me levai alors, j'allai à la bibliothèque, et après avoir feuilleté plusieurs ouvrages, je m'arrêtai à un passage du *Sermon de la mort*, où se montre dans toute sa grandeur Bossuet moraliste.

Malgré la bassesse et la pauvreté où le péché nous réduit, le cœur de l'homme étant destiné à posséder un bien immense, il en reste toujours en lui quelque impression qui fait qu'il cherche sans cesse quelque ombre d'infinité. L'homme pauvre et indigent au dedans, tâche de s'enrichir et de s'agrandir comme il peut; et, comme il ne lui est pas possible de rien ajouter à sa taille et à sa grandeur naturelle, il s'applique ce qu'il peut par le dehors. Il pense qu'il s'incorpore, si vous me permettez

de parler ainsi, tout ce qu'il amasse, tout ce qu'il acquiert, tout ce qu'il gagne. Il s'imagine croître lui-même avec son train qu'il augmente, avec ses appartements qu'il rehausse, avec son domaine qu'il étend. Aussi, à voir comme il marche, vous diriez que la nature ne le contient plus; et sa fortune enfermant en soi tant de fortunes particulières, il ne peut plus se compter pour un seul homme. Et en effet, pensez-vous que cette femme vaine et ambitieuse puisse se renfermer en elle-même, elle qui a non seulement en sa puissance, mais qui traîne sur elle en des ornements, la subsistance d'une infinité de familles; et qui porte, dit Tertullien, en un petit fil autour de son cou, des patrimoines entiers.

Je m'arrêtai un moment après cette phrase en regardant Manin, comme pour lui dire : Qu'en pensez-vous? Mais lui, avec impatience : « J'ai compris, me dit-il, j'ai compris; mais continuez : Je veux entendre la fin.

— Eh bien, non, mon cher ami, lui dis-je, vous n'avez pas compris.

— Comment? Je n'ai pas compris.

— Oh, entendons-nous? Je ne doute pas que tout ce que ce style a d'original, je dirai d'inventé, ne vous ait fortement frappé. Je ne doute pas que la vulgarité puissante de ces termes... *s'applique, s'incorpore, se compter pour un seul homme,*

ne vous ait vivement saisi au passage, et je serais un bien maladroit lecteur si je n'avais pas trouvé dans ma voix un timbre qui pût peindre par les sons, ce mot mystérieux : *Quelque ombre d'infinité.....* Mais il y a un membre de phrase dont la valeur vous a échappé, j'en suis sûr.

— Lequel?

— *Porte en un petit fil autour de son cou.*

— Vous avez pourtant assez appuyé sur votre petit fil, pour le faire comprendre, me dit-il en riant.

— Mon accent ne suffit pas, il faut ajouter à la phrase française le texte latin, les mots de Tertullien. Un des mille mérites de Bossuet est dans son talent de traducteur. Jamais il ne traduit un passage des Pères, de la Bible, ou de l'antiquité, sans y ajouter quelque chose par la traduction ; Non qu'il altère le texte ou dénature le sens, il ne fait que donner plus de force au mot ou à l'image. Ainsi Tertullien a dit : *Salus et insulas tenera cervix circumfert* (son cou délicat porte autour de lui (*circumfert*) des bois et des îles). » L'expression est ingénieuse, mais un peu recherchée ; l'image est saisissante, mais un peu déclamatoire !

---

Bossuet ramène tout au naturel, avec *son petit fil*, et il fortifie la phrase en la simplifiant. J'ai insisté sur ce détail parce qu'il caractérise un des côtés du talent de Bossuet, qui est de graver les idées dans l'esprit plus fortement que personne, en enfonçant, si je puis parler ainsi, les mots jusqu'au fond de l'idée.

Finissons ce passage :

Ainsi l'homme, petit en soi, et honteux de sa petitesse, travaille à s'accroître et à se multiplier dans ses titres, dans sa personne, dans sa vanité. Tant de fois comte, tant de fois seigneur, possesseur de tant de duchés, maître de tant de personnes, ministre de tant de conseils, et ainsi du reste. Toutefois, qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira, il ne faut toujours pour l'abattre qu'une seule mort. Mais il n'y pense pas, et dans cet accroissement infini que sa vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil, qui seul néanmoins le mesure au juste.

Eh bien, avais je tort ! dis-je à Manin. Y a-t-il dans notre langue éloquence pareille ? Où trouver ces tours étranges, hardis ? Aucun de nos grands éloquents, ni Rousseau, ni Massillon, je ne dirai pas ne l'égale, mais n'en approche ! il

n'y a pas une différence entre eux et lui, il y a un abîme ! Lisez attentivement les plus éminents d'entre eux, vous y découvrirez toujours un peu de rhétorique. Ils ont des artifices, des procédés ; et la preuve, c'est qu'ils ont beaucoup d'imitateurs : le nombre des imitateurs ne prouve pas, comme on pourrait le croire, la supériorité d'un grand artiste, mais bien plutôt son infériorité relative, car on n'imité jamais que son procédé. Or, on peut faire facilement du mauvais Rousseau, du mauvais Massillon. J'en ai fait, moi, dans ma jeunesse, quand je savais par cœur des pages entières de l'*Émile* ou du *Petit Carême*... J'en ai fait malgré moi, sans le savoir... parce que ceux que j'appelle les stylistes ont *une manière*, et que cette manière non seulement s'attrape, mais se gagne.

Chez Bossuet il n'y a pas de manière. Tout est écrit de génie. On ne peut pas plus faire du Bossuet que du Molière. Que Corneille me pardonne, mais on peut faire du mauvais Corneille, il y a dans son style quelque chose d'antithétique, de déclamatoire...

— Je vous arrête à ce mot, me dit mon interlocuteur, il tombe droit sur Bossuet, car ce qui

me choque dans ses oraisons funèbres est précisément son ton de déclamation.

— Eh bien ! prenons une de ses oraisons funèbres. Si je la déclame, je la travestirai, car Bossuet ne déclame jamais, lui, parce qu'il parle toujours. Je voudrais bien vous imprimer cette idée dans l'esprit, et à cet effet, choisissons un morceau célèbre; l'exorde de l'oraison funèbre d'Henriette de France.

Chrétiens, que la mémoire d'une grande reine, fille, femme, mère de rois si puissants et souveraine de trois royaumes, appelle de tous côtés à cette triste cérémonie, ce discours vous fera paraître un de ces exemples redoutables qui étalent aux yeux du monde sa vanité tout entière. Vous verrez dans une seule vie toutes les extrémités des choses humaines : la félicité sans bornes aussi bien que les misères; une longue et paisible jouissance d'une des plus nobles couronnes de l'univers, tout ce que peuvent donner de plus glorieux la naissance et la grandeur accumulées sur une tête, qui est ensuite exposée à tous les outrages de la fortune; la bonne cause d'abord suivie de bons succès, et, depuis, des retours soudains, des changements inouïs; la rébellion longtemps retenue, à la fin tout à fait maîtresse; nul frein à la licence; les lois abolies; la majesté violée par des attentats jusqu'alors inconnus; l'usurpation et la tyrannie sous le nom de liberté; une reine fugitive qui ne trouve



---

aucune retraite dans trois royaumes, et à qui sa propre patrie n'est plus qu'un triste lieu d'exil; neuf voyages sur mer, entrepris par une princesse, malgré les tempêtes; l'Océan étonné de se voir traversé tant de fois en des appareils si divers et pour des causes si différentes, un trône indignement renversé et miraculeusement rétabli. Voilà les enseignements que Dieu donne aux rois; ainsi fait-il voir au monde le néant de ses pompes et de ses grandeurs.

Voilà une phrase qui tient une page entière. Toutes les idées qui s'y traitent et tous les personnages qui y figurent sont de l'ordre le plus élevé, et j'ajoute que je ne connais pas de période plus savante et où se déploient plus habilement toutes les ressources de l'écrivain. Eh bien, je vous le demande, y avez-vous remarqué un mot emphatique, une expression recherchée? N'y trouvez-vous pas, au contraire, autant de souplesse et de variété de tours que de grandeur? Cette phrase se compose de vingt-deux membres; pas un ne commence de même, ne se développe de même, ne finit de même. C'est partout le mouvement et la diversité d'un entretien élevé; des phrases de trois lignes après des phrases de trois mots: un perpétuel changement de ton et de

---

tour, et tout cela, librement, sans effort. Sans doute, d'autres écrivains se servent admirablement de la langue, la manient avec une délicatesse ou une force rares; lui! il la gouverne! Les autres montent des chevaux merveilleusement dressés; lui, il est fièrement campé sur une monture de bataille et de haute race; il la lance, il la précipite, il la contient, il la dirige. Tout est aisance en lui, tout est souplesse en elle; elle a sous sa main des grâces et des énergies inaccoutumées. Tenez, voulez-vous vous convaincre encore plus de la puissante personnalité de ce style et de son admirable naturel, changeons de sujet, ou plutôt prenons le même sujet traité par lui dans une circonstance différente et dans une disposition intérieure tout opposée. Je veux parler de l'oraison funèbre de Madame. Là encore, il a pris pour texte le néant des grandeurs humaines. Mais, dans le premier cas, son esprit seul est frappé; dans le second, c'est son cœur! Au lieu des graves et éloquentes plaintes d'un ministre de Dieu, ce seront les cris de douleur d'une âme blessée; mais vous y retrouverez toujours la même vérité d'accent, et toujours, si

vous voulez bien lire le morceau, il faut le parler. Prenez le début.

J'étais donc encore destiné à rendre ce devoir funèbre à très haute et très puissante princesse Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans. Elle, que j'avais vue si attentive pendant que je rendais le même devoir à la reine sa mère, devait être sitôt après le sujet d'un discours semblable : et ma triste voix était réservée à ce déplorable ministère. O vanité ! O néant ! O mortels ignorants de leurs destinées ! L'eût-elle cru il y a dix-huit mois ? Et vous, Messieurs, eussiez-vous pensé, pendant qu'elle versait tant de larmes en ce lieu, qu'elle dût sitôt vous y rassembler pour la pleurer elle-même ? Princesse, le digne objet de l'admiration de deux grands royaumes, n'était-ce pas assez que l'Angleterre pleurât votre absence sans être encore réduite à pleurer votre mort ? Et la France qui vous revit avec tant de joie, environnée d'un nouvel éclat, n'avait-elle plus d'autres pompes et d'autres triomphes pour vous, au retour de ce voyage fameux d'où vous aviez remporté tant de gloire et de si belles espérances ? « Vanité des vanités, et tout est vanité. » C'est la seule parole qui me reste ; c'est la seule réflexion que me permet, dans un accident si étrange, une si juste et si sensible douleur. Aussi n'ai-je pas parcouru les livres sacrés pour y trouver quelque texte que je puisse appliquer à cette princesse. J'ai pris, sans étude et sans choix, les premières paroles que me présente l'Ecclesiaste où, quoique la vanité ait été si

---

souvent nommée, elle ne l'est pas encore assez à mon gré pour le dessein que je me propose.

Voyons, mon cher ami, ajoutai-je en m'interrompant, laissez parler votre cœur, et dites-moi s'il n'y a pas quelque chose de bien saisissant dans la présence de cette absente? Elle n'est pas pour lui enfermée dans ce catafalque, non! Elle est devant ses yeux. Il l'évoque! Il la voit!... Il la revoit! Il lui parle! De là, dans cette page, cette voix vivante qui va au cœur parce qu'elle en vient. Que dire donc de la fin?

Non, après ce que nous venons de voir, la santé n'est qu'un nom, la vie n'est qu'un songe, la gloire n'est qu'une apparence, les grâces et les plaisirs ne sont qu'un dangereux amusement; tout est vain en nous, excepté le sincère aveu que nous faisons devant Dieu de nos vanités et le jugement arrêté qui nous fait mépriser tout ce que nous sommes.

Je pourrais prendre au hasard vingt autres exemples dans cette oraison funèbre, mais j'en ai dit assez, j'espère, pour vous prouver que Bossuet est précisément le contraire d'un déclamateur, et si, sur ce point du moins, vous n'êtes pas converti, la faute en est à moi, c'est que j'ai mal lu.

Quant à l'ensemble de ses livres, sans doute, on y trouve plus d'une partie ruinée, mais ce qui reste debout est plus beau que les monuments les plus entiers de notre langue. Les temples de Thèbes et de Memphis aussi sont à demi renversés, le Parthénon est mutilé, et cependant les débris du Parthénon et de Thèbes, demeurent les plus nobles témoins du génie humain! ainsi de Bossuet. Croyez-moi, mon cher ami, ne mesurons pas un grand esprit à son influence sur le monde politique et social. Il y a un autre monde qui le vaut bien, c'est le monde moral, c'est le monde de l'âme. Eh bien, Bossuet y règne et y rayonne, dans ce monde-là, à la façon d'une lumière bienfaisante : il éclaire et il épure ce qu'il y a de beau dans son œuvre, maintient toujours le cœur dans les plus hautes régions; on vit en plein ciel avec lui. Pour moi, quand je veux évoquer la plus belle image de notre langue maternelle, quand je veux me convaincre de tout ce qu'elle peut et de tout ce qu'elle vaut, quand je veux sentir jusqu'où elle peut monter et jusqu'où elle peut descendre, je me relis tout haut une page de Bossuet. »

Je m'arrêtai. « Je vous remercie, me dit Manin. Vous dire que vous m'avez converti... non. Il y a en moi un vieux fond de républicain qui résiste à une admiration absolue pour Bossuet; mais vous m'avez fait réfléchir. On ne comprend jamais qu'à moitié un génie étranger. Je n'aime pas Bossuet, mais je m'incline devant sa grandeur d'écrivain. Merci. »

## CHAPITRE XXVIII

## CONCLUSION

Nous voici au terme de notre travail. Jetons un coup d'œil sur la route parcourue. J'y vois trois étapes. A la première, leçons pratiques, application des principales règles de la diction, étude de morceaux simples et courts ; c'est une sorte d'enseignement primaire. A la deuxième, quelques idées générales, analyses plus détaillées, et participant de la littérature autant que de la lecture, mise en lumière des bienfaits de la diction par certains cas particuliers, ce sera, si vous voulez, l'enseignement secondaire. A la troisième, nous abandonnons l'étude du fragment pour l'étude de l'écrivain, et nous demandons la manière de l'interpréter, non plus à l'examen, phrase à

---

phrase, mot à mot, de telle ou telle de ses pages, mais à la recherche des traits principaux de son génie. C'est l'enseignement supérieur.

Ce cadre, si j'ai su le remplir, répond bien ce me semble, au titre du livre : la lecture en action, et ce titre à son tour, explique nettement le livre.

En effet la lecture à haute voix, a un côté d'art qui dépasse l'enseignement technique. Il en est d'elle comme de la musique, elle ne s'apprend pas avec la même précision que les mathématiques ; ce n'est pas une science exacte ; la connaissance et l'application des règles suffisent peut-être pour devenir un lecteur correct, mais non un bon lecteur. Il y faut encore, chez le maître comme chez l'élève, une part d'imagination, de sentiment, de vie : voilà pourquoi j'ai essayé de faire de ce livre enseignant, un livre vivant.

Mais mon travail m'a amené à un résultat autre et inattendu.

La nécessité de trouver des exemples, des citations, m'a forcé de parcourir notre littérature entière. J'ai été cherchant et puisant partout. Or, ce voyage dans la langue française, m'a produit l'effet d'un voyage en France. Quand on traverse



---

successivement, la Normandie, la Bourgogne, l'Auvergne, la Touraine, la Bretagne, la Provence, on reste émerveillé de la diversité prodigieuse de toutes ces contrées. Autant de pays, autant de productions différentes, autant de terrains divers, autant de ciels nouveaux ! un seul trait est semblable : Partout la fécondité. Un seul nom est le même : Partout la France. Eh ! bien, pareille a été ma joie dans ce passage à travers notre littérature et notre langue. Nul pays, je crois, n'offre une telle variété de grands écrivains. Ils sont là, plus de trente, tous marqués d'un trait particulier et d'un trait commun : Les esprits sont différents, l'esprit est pareil : ce sont enfants de la même race. Si l'on me permet une comparaison familière, je dirais qu'une des gloires du pays de France, est dans ses vins. L'Allemagne a son Johannisberg, la Sicile son Marsala, l'Italie son Lacryma Christi, l'Espagne son Madère et son Malaga ; la France les a tous ! Le vin de Bordeaux, est fort, sain et sage. Le vin de Bourgogne généreux et rougeux. Le vin de Champagne a le pétilllement et la légèreté. Les vins de Provence, la chaleur concentrée et puissante. Les vins du Midi, ont emprunté

---

aux vins espagnols leur couleur et leur liqueur ; il n'y a pas de Pyrénées pour les vins du Midi. Or, toutes ces saveurs, tous ces arômes, toutes ces ivresses, je les ai retrouvés dans la dégustation de nos divers écrivains. Et encore n'ai-je pas visité tous nos grands crus ! Saint-Simon, M<sup>me</sup> de Sévigné, et bien d'autres encore, les poètes du dix-neuvième siècle, nous réservent de nouvelles excursions, riches en découvertes ; mais j'en ai dit assez aujourd'hui, pour marquer nettement mon dessein, et la peine que m'a coûtée ce travail, serait largement payée, si on pouvait voir dans ce livre un tout petit monument élevé à la gloire de notre chère langue maternelle.

FIN.

# TABLE

---

	Pages
DÉDICACE.....	v
CHAP. I. Dessein et plan général de l'ouvrage.....	1
— II. Trois fabulistes. — Trois fables. — Trois genres de diction.....	5
— III. Une consultation.....	29
— IV. Comment apprendre à lire sans professeur de lecture? — Une règle qui saute aux yeux..	38
— V. Autant d'époques, autant d'écrivains, autant de ponctuations différentes.....	49
— VI. De la poésie dans la diction. — La Fontaine. — Molière.....	66
— VII. Une règle qui ne saute pas aux yeux. — Le mot de valeur. — Son importance. — Son caractè- re. — Souvenir de l'Académie.....	75
— VIII. Esprit et ordonnance d'un morceau.....	85
— IX. Lecteurs et comédiens. — Souvenir du père Lacordaire.....	95
— X. L'art poétique d'autrefois et l'art poétique d'aujourd'hui.....	108
— XI. La mémoire : de son rapport avec la diction et la lecture. — Souvenir de M. Régner...	123
— XII. Racine. — Shakespeare.....	139
— XIII. Service rendu par la lecture à un grand roi.	154

CHAP. XIV.	Des oppositions dans la diction.....	157
— XV.	Petits conseils pratiques à l'usage des personnes qui lisent en public.....	163
— XVI.	Deux scènes sœurs.....	166
— XVII.	Une chanson de Béranger.....	178
— XVIII.	La mère et le fils.....	205
— XIX.	Les Vieux de la Vieille. — Théophile Gautier.....	223
— XX.	Trois supplications. — Racine. — La Fontaine. — Victor Hugo. — <i>Andromaque, les Deux Pigeons, Marion Delorme</i> ....	237
— XXI.	Un savant formé par la lecture à haute voix.	246
— XXII.	Du coloris dans la diction. — Voix d'or. — Voix d'argent. — Voix d'airain. — Voix de velours. — Victor Hugo. — Théophile Gautier. — Casimir Delavigne....	251
— XXIII.	Les grands prosateurs. — Fénelon.....	262
— XXIV.	— — — Voltaire.....	273
— XXV.	— — — La Bruyère.....	295
— XXVI.	— — — Pascal.....	313
— XXVII.	— — — Bossuet et Manin.	327
— XXVIII.	Conclusion.....	359

## COLLECTION COMPLÈTE

DES TRENTE PREMIERS VOLUMES DU

MAGASIN D'ÉDUCATION  
ET DE RÉCRÉATION

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

MM. JEAN MACÉ — P.-J. STAHL — JULES VERNE

Prix : 200 francs

Payables en 8 termes de 25 francs à répartir en deux ans

Les trente premiers volumes illustrés parus du *Magasin d'Éducation et de Récréation* constituent à eux seuls toute une bibliothèque de l'enfance et de la jeunesse. L'examen du catalogue général du *Magasin*, que nous tenons toujours à la disposition des parents, leur montrera que les œuvres principales, et pour ainsi dire complètes, de JULES VERNE, de P.-J. STAHL, de JULES SANDEAU, de E. LEGOUVÉ, d'EGGER, de J. MACÉ, de L. BIART et de bien d'autres; que les plus heureuses séries de dessins de Frœlich, Froment et d'un grand nombre d'artistes éminents, écrites ou dessinées avec un soin scrupuleux, à l'usage spécial de la jeunesse et de la famille, sont contenues dans les trente volumes déjà parus.

Cette collection grand in-8° représente par le fait la matière de plus de cent volumes in-18 ordinaires. Elle est en outre illustrée de près de quatre mille dessins, créés expressément pour le *Magasin d'Éducation*.

Le *Magasin d'Éducation* s'est tenu avec soin en dehors de ce qu'on appelle l'actualité, dont l'intérêt passe et vieillit, pour ne laisser entre les mains de ses lecteurs que des œuvres d'un intérêt durable et permanent. Les premiers volumes, à ce titre, présentent donc un intérêt égal aux derniers, et offrir aux enfants les premières années, s'ils ne les connaissent pas, leur assure des lectures aussi agréables que si on leur donnait les dernières.

## \* LES TOMES I à XXX

## RENFERMENT COMME ŒUVRES PRINCIPALES

Les Aventures du Capitaine Hatteras, Les Enfants du Capitaine Grant, Vingt mille lieues sous les mers, Aventures de trois Russes et de trois Anglais, Le pays des Fourrures, L'île mystérieuse, Michel Strogoff, Hector Sarvadac, Les Cinq cents millions de la Bégum, de Jules VERNE. — La Morale familière, Les Contes Anglais, La Famille Chester, L'Histoire d'un Ane et de deux jeunes Filles, Une Affaire difficile à arranger, Maroussia, Un pot de crème pour deux, de P.-J. STAHL. — La Roche aux Mouettes, de Jules SANDEAU. — Le Nouveau Robinson Suisse, de STAHL et MULLER. — Romain Kalbris, d'Hector MALOT. — Histoire d'une Maison, de VIOLETT-LE-DUC. — Les Serviteurs de l'Estomac, Le Géant d'Alsace, Le Gulf-Stream, etc., de Jean MACÉ. — Le Denier de la France, La Chasse, Le Travail et la Douleur, A Madame la Reine, La Fée Béquille, Un premier Symptôme, Sur la Politesse, Lettre à M<sup>lle</sup> Lili, etc., de E. LEGOUVÉ. — Le Livre d'un père, de Victor DE LAPRADE. — La Jeunesse des Hommes célèbres, de MULLER. — Aventures d'un jeune Naturaliste, Entre Frères et Sœurs, Voyages et Aventures de deux enfants dans un parc, Les Voyages involontaires, de Lucien BIART. — Causeries d'Economie pratique, de Maurice BLOCK. — La Justice des choses, de Lucie B<sup>...</sup>. — Les Aventures d'un Grillon, La Gileppe, par le docteur CANDÈZE. — Vieux souvenirs, Départ pour la Campagne, Bébé aime le rouge, etc., de Gustave DROZ. — Le Pacha berger, par E. LABOULAYE. — La Musique au foyer, par LACOME. — Histoire d'un Aquarium, Les Clients d'un vieux Poirier, de E. VAN BRUYSSSEL. — Le Chalet des Sapins, de Prosper CHAZEL. — L'Odysée de Pataud et de son chien Fricot, de P.-J. STAHL et CHAM. — Le petit Roi, de S. BLANRY. — L'Ami Kips, de G. ASTON. — La Grammaire de M<sup>lle</sup> Lili, de Jean MACÉ. — Histoire de mon oncle et de ma tante, par A. DEQUET. — L'Embranchement de Mugby, Histoire de Bebello, Une lettre inédite, Septante fois sept, de Ch. DICKENS, etc., etc. — C'est-à-dire une Bibliothèque complète de l'Enfance et de la Jeunesse.

Les petites Sœurs et petites Maman, Les Tragédies enfantines, Les Scènes familiales et autres séries de dessins, par FROELICH, FROMENT, DETAILLE; textes de STAHL.

## \* TOMES XXXI-XXXII

La Maison à vapeur, par JULES VERNE. — Les Quatre filles du docteur Marsch, par P.-J. STAHL. — Leçons de Lecture, par E. LEGOUVÉ. — Riquette, par P. CHAZEL. — Contes et nouvelles, par C. LEMONNIER, LERMANT, BENTZON, DUPIN DE SAINT-ANDRÉ, NICOLE, BÉNÉDICT, etc.

Cours complet et gradué d'Éducation  
POUR LES FILLES ET POUR LES GARÇONS

A suivre en six années

*Soit dans la Pension, soit dans la Famille*

# CAHIERS

## D'UNE ÉLÈVE DE SAINT-DENIS

PAR DEUX ANCIENNES ÉLÈVES DE LA MAISON DE LA LÉGION D'HONNEUR

ET PAR

**LOUIS BAUDE**, ancien professeur au Collège Stanislas.

17 Volumes in-18.— Brochés, 57 fr.; cartonnés, 61 fr. 50

*Chaque volume se vend séparément*

**Sommaire des 12 cahiers.** — Introduction. — Grammaire française. — Dictées. — Histoire sainte. — Mappemonde. — Géographie de l'Histoire sainte. — Anciennes divisions de la France par provinces. — Division de la France par départements. — Table chronologique des rois de France. — Arithmétique. — Système métrique. — Lectures et exercices de mémoire. — Étymologies. — Histoire ancienne. — Ères chronologiques. — Mythologie. — Etudes préparatoires à l'Histoire de France. — Cosmographie. — Géographie de l'Asie Mineure. — Départements et arrondissements de la France. — Géographie de la France. — Histoire romaine. — Histoire de l'Église. — Paris et ses monuments. — Récapitulation de l'Histoire ancienne. — Histoire du moyen âge. — Géographie moderne. — Géographie de l'Europe. — Histoire naturelle. — Précis de l'histoire de la langue française. — Traité de versification. — Histoire moderne. — Géographie de l'Amérique et de l'Océanie. — Curiosités historiques. — Botanique. — Zoologie. — Principales inventions et découvertes. — Principes de littérature. — Histoire de la littérature ancienne et française. — Philosophie. — Table chronologique des principaux événements de l'histoire contemporaine depuis 1789. — Bibliographie.

— Philologie des langues européennes. — Précis de l'Histoire générale des études. — Biographie des femmes célèbres. — Notions géographiques complémentaires. — Morceaux choisis.

**Sommaire des 4 cahiers préliminaires.** — Religion. — Éducation. — Instruction. — Notions sur les trois règnes de la nature. — Connaissance des chiffres et des nombres. — Lectures. — Exercices de mémoire. — Cours d'écriture (avec modèles).

**Sommaire du cahier complémentaire.** — Considérations générales. — Histoire de l'Architecture. — De la Sculpture. — De la Peinture. — Gravure. — Lithographie. — Histoire de la Musique. — Astronomie. — Archéologie. — Numismatique. — Paléographie. — Minéralogie. — Algèbre et Géométrie. — De la Vapeur et de ses applications. — Télégraphie électrique. — Galvanoplastie. — De la Chloroformisation. — De la Photographie et de l'Aérostation.

## ÉTUDES D'APRÈS LES GRANDS MAÎTRES

Dessins par A. COLIN

*Professeur de dessin à l'École polytechnique*

ALBUM IN-FOLIO, 20 PLANCHES. — Cartonné bradel, 20 francs

Cartonné toile, tranches dorées, 22 francs

Chaque planche collée sur carton, avec texte au dos, 1 fr. 25.

## ATLAS COMPLÉMENTAIRE

DES CAHIERS D'UNE ÉLÈVE DE SAINT-DENIS.

**Atlas classique de Géographie universelle**, composé de 24 planches en plusieurs couleurs, dressées par M. DUBAIL, professeur adjoint de géographie à l'École de Saint-Cyr. — 1 volume grand in-8, cartonné bradel. Prix : 8 fr.

Les programmes d'admission aux Écoles de l'État se trouvent dans les *Grandes écoles civiles et militaires de France*, par MONTIMER D'OCAGNE. — Un beau vol. in-18, 3 fr. 50. (Voir Page 24.)

Voir pour les *Classiques français*, p. 20.



On April Fool's Day, 1942, a bird got into the Chamber and fluttered wildly around the chandeliers until a squad of Public Works officials managed to chase it out.

Liberals took this to be a bad omen. Mitch Hepburn resigned that session and went back to Elgin 'to listen to the grass grow.' His memory lingers as a reminder of exciting times.

The mystery of Queen's Park's missing corner-stone still baffles its historians. It was customary to bury relics of the day in an iron box beneath the building—newspapers, pictures and messages from those who were entitled to be immortalized.

But there is no record of any stone-laying ceremony. Archivists have poked around the sandstone, looking in vain for an inscribed block. Some say the secret is under the roof, behind a gargoyle, but there's no evidence to support this, either.

Still, no one will say Queen's Park is a sphinx without a secret. Generations of politicians have accused previous generations of covering things up. Despite this, perhaps because of it, the facts come out.

